



HISTOIRE DE L'ART

TOME DEUXIÈME

PREMIÈRE PARTIE

ONT COLLABORÉ AU TOME DEUXIÈME :

ÉMILE BERTAUX, ancien membre de l'École française de Rome, professeur à l'Université de Lyon.

HENRI BOUCHOT, membre de l'Institut, Conservateur du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale.

Cte PAUL DURRIEU, ancien membre de l'École française de Rome, Conservateur honoraire au Musée du Louvre.

CAMILLE ENLART, ancien membre de l'École française de Rome, Directeur du Musée de sculpture comparée.

J.-J. GUIFFREY, membre de l'Institut, Administrateur de la Manufacture nationale des Gobelins.

ARTHUR HASELOFF, secrétaire de l'Institut archéologique allemand de Rome.

CLÉMENT HEATON, peintre-verrier.

RAYMOND KŒCHLIN.

ÉMILE MÂLE, docteur ès lettres, professeur au lycée Louis-le-Grand.

CONRAD DE MANDACH, privat-docent à l'Université de Genève.

J.-J. MARQUET DE VASSELOT, attaché au Musée du Louvre.

ANDRÉ MICHEL, Conservateur aux Musées nationaux, professeur à l'École du Louvre.

ANDRÉ PÉRATÉ, ancien membre de l'École française de Rome, Conservateur adjoint du Musée de Versailles.

MAURICE PROU, professeur à l'École des Chartes.

54569. — Imprimerie LAHURE, rue de Fleurus, 9, à Paris.

HISTOIRE DE L'ART

DEPUIS LES PREMIERS TEMPS CHRÉTIENS JUSQU'A NOS JOURS

Publiée sous la direction de

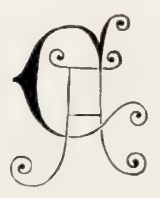
ANDRÉ MICHEL

Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'École du Louvre

TOME II

Formation, expansion et évolution de l'Art Gothique

PREMIÈRE PARTIE



LIBRAIRIE ARMAND COLIN

PARIS, 5, RUE DE MÉZIÈRES

—

1906

INTRODUCTION

« Gothique signifie figurément grossier, dit le dictionnaire de Trévoux au mot *Architecture*; l'architecture gothique est celle qui est la plus éloignée des proportions antiques, sans correction de profil ni de bon goût dans les ornements chimériques. » Et cette définition est complétée par deux exemples, l'un de la *Grammaire de Port-Royal* : « Pour ceux qui n'ont la mémoire pleine que de mauvais mots, leurs pensées se revêtant d'expressions prennent naturellement un air gothique »; — l'autre de Félibien : « Ghirlandajo, maître de Michel-Ange, avait une manière gothique ». C'est, en quelques lignes, toute la pensée de l'âge classique sur les monuments du moyen âge : ils sont le produit des invasions barbares, de ce que les Italiens, nos maîtres d'esthétique depuis le XVI[e] siècle, ont appelé ignominieusement « maniera tedesca » ou « gotica ».

Dès le lendemain de la Renaissance, on peut suivre, comme jour à jour, chez les écrivains français, l'inintelligence croissante de l'art des cathédrales. Montaigne est encore vaguement « touché de quelque révérence à considérer la vastité sombre de nos églises », mais il est plutôt rebuté par leur mystère inquiétant. Philibert Delorme ne veut pas « despriser » cette architecture « *appelée entre les ouvriers la mode françoise* »; il confesse même qu'on « y a faict et pratiqué de fort bons traicts et difficiles », mais « aujourd'hui ceux qui ont quelque connaissance *de la vraye architecture* » ne suivent plus cette façon. Du moins en avait-il, pour son compte, savamment appliqué les méthodes, comme il le prouva quand il refit les voûtes de Vincennes.

Après lui, l'incompréhension et le mépris vont de pair. Boileau, pour qui le moyen âge se prolonge jusqu'à Malherbe, flétrit les idylles

« gothiques » de Ronsard; Molière, quand il va admirer les peintures de son ami Mignard au Val-de-Grâce, ne manque pas, en passant devant Notre-Dame, de railler en des vers détestables :

.....Le fade goût des monuments gothiques,
Ces monstres odieux des siècles ignorants
Que de la barbarie ont vomis les torrents,
Quand leur cours inondant presque toute la terre
Fit à la politesse une mortelle guerre
Et de la grande Rome abattant les remparts
Vint, avec son empire, étouffer les beaux-arts!

La Bruyère n'est pas moins sévère : « On a dû faire du style ce qu'on a fait de l'architecture; on a entièrement abandonné l'ordre gothique que la barbarie avait introduit pour les palais et pour les temples. » Racine, passant à Chartres, écrit : « La cathédrale de Chartres est grande, mais un peu barbare ». Pour Montesquieu, « un monument d'ordre gothique est une espèce d'énigme pour l'œil qui le voit, et l'âme est embarrassée comme quand on lui présente un poème obscur ». Jean-Jacques Rousseau (*Lettres sur la musique française*) confondra dans le même dédain « les contre-fugues, doubles fugues, fugues renversées et autres sottises difficiles que l'oreille ne peut souffrir et que la raison ne peut justifier », et ces restes de barbarie et de mauvais goût, « les *portails de nos églises gothiques*, qui ne subsistent que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire ». Il ne restait plus qu'à les démolir. Les « gens de goût » n'y manquèrent pas.

Les chanoines du XVIIIe siècle, grands ennemis des jubés — en attendant les révolutionnaires, exécuteurs testamentaires un peu violents de l'esprit classique — s'étaient mis à l'œuvre, et les disciples de Quatremère de Quincy continuèrent méthodiquement. Ils avaient appris de leur maître que l'architecture du moyen âge « est un produit de la dissolution de tous les éléments d'architecture grecque et romaine.... Le genre de bâtisse auquel on a donné le nom de gothique est né de tant d'éléments hétérogènes et dans des temps d'une telle confusion et d'une telle ignorance, que l'extrême diversité des formes qui le constitue, inspirée par le seul caprice, n'exprime réellement à l'esprit que l'idée de désordre. » Au salon de 1800, Petit-Radel exposait un projet savamment raisonné de « destruction d'une église gothique par le moyen du feu, en piochant les piliers à leur base et en substituant des cubes de bois sec dans l'intervalle desquels on met du petit bois, et ensuite le feu.... Tout l'édifice croûle sur lui-même en moins de dix minutes. » C'est ainsi qu'on

se débarrasserait de ces « lourdes façades surchargées d'une multitude innombrable de figures indécentes et ridicules », dont Millin signalait encore en 1806 l'incohérence et le mauvais goût. Il ne comprenait ni les « trois portes hautes et étroites qui *servent de base* le plus souvent à deux tours d'une élévation et d'une grosseur effrayantes », ni le nombre « prodigieux d'arcs-boutants découpés en mille façons différentes », ni « les colonnes qui embarrassent l'intérieur », ni « les gouttières dont les formes bizarres témoignent de l'envie d'être extraordinaires », qui est le moindre défaut de ces temps de superstition et d'ignorance « où le génie des lettres et le goût des arts étaient presque entièrement détruits ». En 1846, l'Académie des Beaux-Arts enseignait encore que « les églises gothiques manquent des conditions qu'exigerait aujourd'hui l'art de bâtir ». Enfin, le 6 janvier 1857, Beulé consacrait toute une leçon de son cours d'archéologie à la Bibliothèque impériale, à « démontrer » que l'architecture gothique n'est, chez nous, ni « nationale », ni « religieuse ». « Laissons, s'écriait-il, laissons les discussions qui ont voulu attribuer à l'Angleterre, à l'Allemagne, à la France l'invention de l'architecture gothique; peu nous importe de savoir en quelle province et dans quelle forêt a été construit pour la première fois un arc ogival.... Je demande aux cathédrales gothiques la pensée qui les a inspirées, et je ne vois rien qui appartienne au génie français! » Elles ne sont pas plus religieuses que françaises; « cette architecture qui ignore les proportions idéales, la pureté des détails et les lignes d'une perfection que l'on dit parfois divine, prétend-elle exprimer Dieu par la force du désordre et sans le secours de la beauté? » Voilà l'idée que d'un bout à l'autre de l'école « classique », du XVIe siècle au XIXe, on retrouve sous la plume de tous les détracteurs de l'architecture gothique; « caprice, désordre, absence de principes », tels sont, aux yeux des esthéticiens d'académie, les plus grands défauts d'un art où tout est pourtant logique et rationnel.

Le reniement toutefois ne fut pas aussi général qu'on pourrait le croire, et le respect et l'amour, sinon l'intelligence, de l'œuvre des ancêtres, ne furent pas abolis dans tous les cœurs. Même aux jours de la plus intolérante orthodoxie romaine, quelques témoins humbles et obscurs restèrent sensibles à la majesté des vieux monuments, au sourire de leurs gardiens de pierre, aux muettes oraisons des gisants couchés sur leurs tombeaux. En 1609, Sébastien Rouillard, l'auteur de *Parthénie ou Histoire de la très-auguste église de Chartres*, ose écrire que les statues de sa cathédrale sont « images de si exquise et insigne sculpture », qu'au « seul aspect d'icelles, tous les Polyclètes de jadis jetteraient leurs ciseaux et

tous les Vitruves du passé voudraient prendre ce chef-d'œuvre pour le modèle de leur architecture. » Les cathédrales de Paris, d'Amiens, de Noyon, de Rouen, de Strasbourg, de Bourges, d'Auxerre, de Metz, eurent au cours des XVIIe et XVIIIe siècles d'aussi fervents admirateurs, et les deux Bénédictins, auteurs du *Voyage littéraire* (Paris, 1717), ne manquent pas de témoigner, au passage, de leur curiosité et de leur vénération pour les monuments gothiques rencontrés sur leur route. Mais il est évident, à les lire, que ceux mêmes qui admiraient le plus ne « comprenaient » pas ces « énigmes » dont Montesquieu s'étonnait, et quand un courant d'opinion commença à se dessiner, quand « une curiosité grossière et sans goût » — signalée déjà et raillée par Voltaire — se mit à rechercher « avec avidité les bâtiments du moyen âge », on vit bien aux explications qui en furent essayées que toute intelligence en était abolie.

Les uns, ressuscitant les rêveries de Gobineau de Montluisant, « ami de la philosophie naturelle et alchimique », expliquaient les sculptures de Notre-Dame de Paris, « leurs énigmes et figures hiéroglyphiques et physiques », par la science hermétique ou par les doctrines des « adorateurs du Soleil », et c'est pour y avoir reconnu la confirmation de ses théories astronomiques que l'auteur de l'*Origine de tous les cultes*, Dupuis, préserva de la destruction quelques-uns des bas-reliefs de la façade occidentale. Pour Lenoir, l'ogive (qu'il confond avec l'arc en tiers-point) « est une représentation de l'Œuf sacré, principe créateur de la grande déesse Isis », et cette explication — que M. Corroyer, de nos jours, a en quelque mesure reprise — aurait eu peut-être plus de succès si l'auteur du *Génie du christianisme* n'était venu révéler une beauté particulière, en dépit de ses « proportions barbares », et une origine plus auguste de l'architecture gothique. « Les forêts des Gaules ont passé dans les temples de nos pères, et nos bois de chênes ont ainsi maintenu leur origine sacrée. Ces voûtes... en jambages qui appuient les murs et finissent brusquement comme des troncs brisés, la fraîcheur des voûtes, les ténèbres du sanctuaire, les ailes obscures... tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église gothique; tout en fait sentir la religieuse horreur, le mystère et la sévérité.... »

Cette fantaisie sentimentale et poétique devint presque une doctrine archéologique à l'usage des gens du monde et des peintres romantiques. On put voir dans plusieurs tableaux « du genre historique » un architecte vaguement « moyenâgeux », contemplant, au plus épais d'une forêt « druidique », le croisement des hautes branches, et trouvant tout à coup dans l'arc « ogival » dessiné par leur courbe le principe de l'architecture gothique!

Si arbitraire et inexact que puisse paraître ce nom, il est trop tard pour réagir contre un si long usage. « Ogivale » sans doute vaudrait mieux, à condition de restituer au mot ogive son véritable sens; « française » perpétuerait et consacrerait le souvenir de cet « opus francigenum », qu'un maître venu de Paris en France — *de villa Parisiensi, e partibus Franciæ* — importait à Wimpfen, où il fut appelé pour construire, entre les années 1268 et 1278, *ex sectis lapidibus opere francigeno*, la basilique de pierre.... Mais « gothique » a prévalu, et il faut aujourd'hui retenir de cette épithète, qui fut d'abord injurieuse dans la pensée de ceux qui l'employèrent, ce qu'elle peut contenir de restitution inconsciente aux ancêtres « barbares » qui eurent leur part dans l'élaboration du système nouveau[1].

En quoi consiste ce système, et quelles furent ses origines? C'est ce que M. Enlart s'est chargé d'exposer au premier chapitre de ce Tome II. Quicherat a dit que « l'histoire de l'architecture au moyen âge n'est que l'histoire de la lutte des architectes contre la poussée et la pesanteur des voûtes ». En son principe, l'architecture gothique fut avant tout une trouvaille de maçon. Sectionner chaque travée en plusieurs compartiments indépendants, jeter d'un doubleau à l'autre des arceaux disposés en diagonale qui formeraient comme un cintrage permanent, une armature stable en pierre : voilà le point de départ. C'est à ces arcs diagonaux, qui augmentaient la solidité de la voûte, que l'on appliqua le nom d'arc *augif* (du latin *augere*), ou ogif, et ce système de supports parut si parfait dans sa nouveauté, que pour donner une idée de l'efficacité de la foi de Philippe Auguste, défenseur et soutien de l'Église, son biographe dira qu'il fut comme « l'arc ogif de la foi catholique » (*catholicæ fidei validus defensor et ogis*).

Où furent construits les premiers arcs ogifs, et par qui? On serait assez embarrassé de décider entre les compétitions rétrospectives des archéologues rivaux. Mais il n'est pas douteux que c'est en « France » que le système nouveau s'élabora, prit, si l'on peut dire, conscience de tous ses moyens et se constitua définitivement en vivant organisme, pour se répandre ensuite en Europe et au delà des mers.

A l'invention des arcs ogifs correspondirent de nouveaux organes d'appui et de butée : la pile et l'arc-boutant. Dès lors les murs devinrent

1. Voy. Anthyme Saint-Paul, *Annuaire de l'archéologue français*, 1878, et *Bulletin Monumental*, 1893; Alphonse Wauters, *l'Architecture romane dans ses diverses transformations*, Bruxelles, 1889, in-8. — Raoul Rozières, *L'Architecture dite gothique doit-elle être ainsi dénommée?* (*Rev. arch.*, 1892).

inutiles et les voûtes s'élancèrent au-dessus des hautes nefs, sans autre support que les ogives, les arcs-boutants et les piles contrebutantes. Du jour où l'abbatiale de Saint-Denis, réédifiée par Suger, eut fourni comme la démonstration publique, devant une assemblée de rois, d'évêques, de barons et d'abbés, des ressources et des avantages du système nouveau, ses conquêtes se propagèrent de province en province. Les cathédrales de Noyon, Senlis, Chartres, Paris, Amiens, Reims, se dressèrent au milieu des villes, dont toutes les forces, la vie et la pensée semblèrent se condenser en elles.

La nef de la cathédrale d'Amiens, appelée par Viollet-le-Duc « le Parthénon de l'architecture gothique », en est l'expression la plus complète peut-être. Par la hardiesse de son essor, contenu encore et discipliné mais d'une souveraine puissance, par la rigueur logique de sa construction, elle semble proclamer avec l'allégresse et la solennité d'un chant triomphal, et démontrer en même temps avec l'évidence d'un théorème, la force et la souplesse de son principe générateur.

« Un vaste espace inondé d'air et de lumière a été couvert de voûtes en pierres aussi légères et aussi solides que possible; ces voûtes ont été élevées à une hauteur qui n'avait encore jamais été atteinte; plus de murs; la solidité de tout l'édifice assurée par un jeu de poussées et de résistances; une ossature d'arcs et de points d'appui aussi minces et aussi rares que possible; les arcs-boutants portés exactement à la place qu'il faut pour contrebuter la grande voûte; le système d'équilibre parfaitement connu et appliqué avec une rigueur et une audace incroyables; le moins d'acuité possible donné aux arcs-doublaux; le collatéral élevé à une grande hauteur, contribuant à donner à l'intérieur cette impression d'immensité », tels sont, excellemment résumés par M. Georges Durand, le dernier historien de la cathédrale d'Amiens, les traits qui la caractérisent. Dans l'unité des mêmes principes, chaque cathédrale a sa personnalité, sa physionomie propre, et témoigne à sa manière de l'admirable plasticité des lois d'où elle procède.

A l'efficacité des procédés techniques, les forces morales et sociales vinrent ajouter leur collaboration mystérieuse et féconde. Certes, Viollet-le-Duc a poussé jusqu'au paradoxe sa thèse et a fait d'une vérité une erreur en instituant un violent antagonisme entre l'architecture nouvelle et celle qui l'avait précédée, et en soutenant que les laïques, créateurs de l'architecture gothique, furent systématiquement hostiles, sinon aux croyances du temps et à l'esprit religieux, du moins aux traditions monastiques qui avaient dominé dans l'architecture romane. MM. Anthyme Saint-

Paul et Enlart ont montré que les moines complèrent parmi les propagateurs les plus zélés du système nouveau ; et M. Émile Mâle, que le programme encyclopédique et iconographique dont s'inspirèrent les imagiers resta fidèle et subordonné aux enseignements des docteurs et des clercs. En réalité, la transition du roman au gothique fut une évolution naturelle et presque insensible.

Mais il n'en reste pas moins qu'un esprit plus libre circule dans l'immense monument, que les pierres parlent un langage nouveau, qu'un sentiment plus joyeux de la création et de la beauté, et comme une curiosité plus éveillée, s'y manifestent ; que les imagiers, chargés d'interpréter en formes vivantes les grands faits évangéliques, les symboles et les dogmes dont ils n'avaient sans doute pas pénétré les mystères, prennent de plus en plus contact avec la nature et la vie. La première ère des cathédrales fut une époque d'universelle éclosion. Après de longues gestations, l'art français y arrive à une sorte d'unité, à la certitude, à la joie de la possession complète, à une incontestable suprématie. Il semble qu'en lui vinrent alors s'unir, se pénétrer et se féconder l'esprit du Nord et celui du Midi, que les meilleurs instincts de toutes les races celto-germaniques et latines, qui avaient concouru à la formation du pays et de la nation, se concilièrent en un idéal commun dès lors reconnaissable, délicieusement persuasif et qui fut la première manifestation plastique vraiment originale de « l'esprit français ».

Appuyé sur des principes d'une rigueur logique et d'une souplesse également admirables, où toutes les tendances rationalistes et le libre génie de la race trouvèrent leur moyen d'expression, riche d'une culture naissante qui essayait de s'ordonner en encyclopédie, unissant les certitudes de la foi encore intacte aux aspirations de l'esprit et de la raison qui commencent à jouir librement de leur force et, selon l'expression d'un contemporain, « font retentir à tous les carrefours le fracas des disputes », groupé autour de l'architecture la plus savante et la plus originale, épris de beauté, cherchant dans la nature consultée avec un amour fervent et délicat tous les éléments de son ornementation, mais subordonnant ses emprunts aux exigences de son œuvre et aux prédilections de son goût, l'art français du XIIIe siècle fut l'honneur du pays et la merveille du monde.

Ce que les chroniqueurs racontent de l'enthousiasme qui enflammait les constructeurs de la cathédrale de Chartres, les textes qui nous montrent le clergé et le peuple d'Amiens associés à leur évêque : *accedente consensu Ambianensis cleri et populi tanquam eis fuisset a domino inspiratum*,

donnent l'impression d'une collaboration universelle où toutes les énergies sociales sont multipliées par la communion des esprits et des cœurs. Ce ne fut qu'un moment sans doute, mais qui eut toute la grâce et la force de la jeunesse créatrice. La renommée de Paris s'étend dès lors sur le monde entier; les étudiants de tous les pays y affluent comme à la source. Otho de Freysing écrit que les sciences ont émigré vers les Gaules; Cesar von Heisterbach dit que Paris est une source de science et un puits de doctrine (*in Parisiensi civitate in qua est fons totius scientiae et puteus divinorum scriptorum*).... On parlait des maîtres de Paris comme des Sept Sages de la Grèce. La France en toutes choses donna le ton. Qu'il s'agisse d'architecture, de sculpture ou de miniature, tous les peuples qui avaient déjà, chacun pour son compte, plus ou moins élaboré ou ébauché un style national, rencontrèrent sur leur route l'idéal français, et voulurent le suivre.

Les « difficultés », il est vrai, commencèrent bientôt. En dépit des quêtes multipliées, des indulgences, des promenades de reliques à travers les diocèses, même avant la fin du XIIIe siècle il devint de plus en plus difficile de réunir les fonds indispensables à la continuation des travaux, et l'on vit trop souvent interrompus, inachevés ou conduits avec une négligence choquante, des édifices qui avaient été commencés dans la ferveur des grands enthousiasmes. Le XIIIe siècle ne put accomplir tout ce qu'il avait entrepris. Son idéal se fana, comme toute chose vivante, et fit place à d'autres formes de la vie; mais il dura assez pour s'incorporer à jamais en des chefs-d'œuvre qui témoignent pour lui.... C'est à l'histoire de la naissance et de l'expansion de cet art, puis de son évolution, que seront consacrées les deux parties de notre Tome II.

André Michel.

LIVRE III

FORMATION ET EXPANSION DE L'ART GOTHIQUE

CHAPITRE I

L'ARCHITECTURE GOTHIQUE DU XIIIe SIÈCLE[1]

I

FRANCE

Origines et caractères généraux du style gothique. — Le style gothique, ou ogival, serait mieux nommé style français; c'est ainsi qu'il a été désigné au moyen âge. Le mot « gothique » n'est qu'un terme de mépris adopté à l'époque de la Renaissance pour désigner un art démodé, dont on attribuait la paternité aux barbares, par opposition aux styles grec et romain remis en honneur; et l'on n'était pas, du reste, sans remarquer que les races saxonnes conservaient un attachement tenace à ce style. Ce n'était pourtant pas tout à fait pour elles un art national. Lorsque, au xixe siècle, l'art classique perdit de sa vogue après avoir laissé voir ses faiblesses, les préventions contre le style gothique tombèrent, on se mit à l'étudier, à rechercher ses sources, et cette recherche a mené à la constatation de l'origine française. C'est de nos diverses provinces que cet art a passé dans les autres pays chrétiens. Sur quel point du sol français est-il né? — la question n'est qu'imparfaitement élucidée. L'Ile-de-France et l'école de Normandie se disputent l'honneur d'avoir créé son premier élément, la croisée d'ogives, mais il est hors de doute que l'ensemble du style — combinaisons structurales, système de composition et d'ornementation — s'est élaboré dans une région qui comprend l'Ile-de-France et la Picardie. De là, il s'est répandu avec rapidité; dans chaque région il a donné naissance à diverses écoles par la combinaison des traditions locales et de quelques déductions originales avec le fond fourni directement ou indirectement par l'Ile-de-France.

1. Par M. Camille Enlart.

Les premières manifestations du style gothique de date à peu près certaine se placent dans l'Ile-de-France aux environs de 1120; les premiers édifices que l'on puisse y rattacher tout à fait, vers 1140; mais, dès les dernières années du XIe siècle, des artistes anglo-normands avaient commencé la cathédrale de Durham, dont la structure est gothique. Il semble donc qu'en construction l'école normande ait précédé celle du nord de la France, fait peu surprenant si l'on songe à la supériorité de ses constructeurs romans.

Les caractères essentiels propres au style gothique sont l'emploi de la voûte d'ogives, et une certaine plastique. L'emploi de la voûte gothique ou voûte d'ogives dans toute sa perfection entraîne généralement celui des arcs-boutants, membres d'architecture essentiellement et exclusivement gothiques, mais dont beaucoup de monuments et même des écoles entières se sont dispensés. Enfin, un caractère presque général du style est l'emploi systématique de l'arc brisé; mais on a déjà vu qu'il ne lui est pas spécial et ne saurait constituer un *criterium*, puisqu'il existe dans beaucoup d'édifices et même dans des écoles tout entières de la période romane : en Bourgogne et en Provence spécialement.

L'architecture nouvelle ne naquit pas tout armée, d'un seul coup. Elle s'essaie d'abord timidement dans des édifices dont la physionomie reste toute romane, et cette période, qui commence dans quelques régions dès le premier quart, et le plus souvent dans le second quart du XIIe siècle, se prolonge ailleurs jusqu'en 1180 et embrasse même, en Allemagne, par exemple, tout le XIIIe siècle.

C'est seulement dans le nord-ouest de la France, et à peu près dans les limites du domaine royal, que le style gothique a été adopté universellement dans toute sa perfection. Les autres contrées n'ont qu'un nombre restreint d'édifices représentant le plein développement de cet art.

Du XIIe au XVe siècle, les principales provinces de France ont eu leurs écoles gothiques distinctes, et les autres pays de l'Europe ont été les tributaires de ces diverses écoles. Au XVe siècle, nous verrons se produire des faits tout différents.

La voute et le système gothiques. — Il faut définir les éléments du style avant de décrire son évolution. La *croisée d'ogives* est une armature d'arcs diagonaux qui s'entre-croisent à la clef; elle a pour fonction de soutenir une voûte. Ces deux arcs en croix se nomment *arcs ogives*, et la moitié de l'un d'eux s'appelle *branche d'ogives*. On peut faire rayonner autour d'une clef commune un nombre quelconque de branches d'ogives.

Le nom d'arc ogive (*arcus augivus*, adjectif du verbe *augere*) signifie *arc de renfort*. Le nom, comme la fonction, est analogue à celui de l'arc-doubleau; c'est une extension du même principe de soutènement. On a

d'abord renforcé de doubleaux les voûtes en berceau et les intervalles des travées de voûtes d'arêtes; puis, pour pouvoir soutenir ces voûtes elles-mêmes, en faciliter la construction et en augmenter la solidité, on imagina de bander d'autres arcs en ligne diagonale sous les arêtes : ce fut la voûte d'ogives, développement et perfectionnement de la voûte d'arêtes. Déjà, les Romains avaient fait un premier pas dans cette voie et avaient été près de créer la voûte d'ogives : en effet, ils ont orné des arêtes de voûtes de plates-bandes saillantes, mais sans fonction structurale. Ils ont fait, d'autre part, des voûtes dont les arêtes, pour plus de solidité, sont d'un appareil différent des quartiers ou voûtins : en brique, par exemple, alors que les voûtins sont des remplissages de blocage, concrétion qui tient par la force du mortier et parce qu'elle est maintenue dans l'armature des arêtes appareillées; mais *ces arêtes ne sont ni saillantes, ni indépendantes*, elles sont, au contraire, solidaires des quartiers, tandis que la croisée d'ogives est une armature à la fois saillante et indépendante. On la construit d'abord; puis, sur ses reins comme sur des cintres permanents, on pose les voûtins qui n'ont avec elle aucune liaison; ils ne font qu'y reposer. La voûte gothique est donc éminemment élastique, ce qui est une garantie de solidité ; en cas de tassement, elle se déformera sans se rompre, tandis que la voûte romaine est une concrétion dont l'homogénéité garantit seule la solidité.



Phot. Enlart.

Fig. 1. — Chœur de l'église de Quesmy (Oise). Style de transition, milieu du XIIe siècle.

La voûte d'ogives est d'un emploi universel et extrêmement commode ; elle peut épouser tous les plans, réguliers ou irréguliers. On décompose la surface à couvrir en un certain nombre de quartiers triangulaires suivant lesquels on trace l'armature de branches d'ogives et d'arcs-doubleaux. Ces arcs reçoivent tout le poids de la voûte et le reportent sur quelques points de retombée où ils se réunissent et qui sont leurs impostes communes. Il suffit, dès lors, de donner à ces points une très grande force de résistance pour assurer la solidité d'un édifice que l'on pourra faire spacieux, léger, largement percé dans toutes ses autres parties, le reste des murs n'étant plus qu'une cloison, non un support.

L'arc-boutant est la conséquence nécessaire de la voûte d'ogives : déjà l'architecture romane opposait à l'effort des voûtes non plus des masses inertes et très épaisses, comme le faisaient les Romains, mais d'autres forces dirigées en sens inverse : c'est ce qu'on appelle contre-buter un arc ou une voûte. L'architecture gothique développa et étendit ce principe. La voûte d'ogives bien construite développe aux points de ses retombées une pression considérable et dont la courbe s'écarte beaucoup de la verticale; il eût donc fallu élever dans l'axe de ces poussées des contreforts tellement saillants qu'ils eussent été de véritables murs transversaux; mais il était si l'on peut dire dans l'instinct de l'art gothique de mettre en jeu des forces actives et d'évider autant que possible la construction : donc, aux points de la poussée des voûtes, le maître d'œuvres vint appliquer une moitié d'arc qui reçoit l'effort de cette poussée et le transmet à une culée sur laquelle elle retombe. Entre la culée et le bâtiment dont l'arc-boutant étaie la voûte, il reste un espace utilisable et entièrement dégagé. Dès lors, rien ne sera plus aisé que de voûter de grandes églises pourvues de bas côtés, en élevant la voûte centrale aussi haut qu'on le veut au-dessus des voûtes latérales : la poussée de celle-ci est transmise par-dessus les combles des bas côtés aux culées qui servent de contreforts à ces bas côtés ; quant à la poussée des voûtes latérales du côté du vaisseau central, on arrivera à l'enrayer par la hauteur même du grand vaisseau : les piles qui séparent ses travées auront une telle hauteur qu'elles chargeront les piliers d'un poids suffisant pour empêcher les assises de glisser sous la pression oblique des voûtes latérales. Pour plus de sûreté, on chargera même ces piles de clochetons, et pour la même raison on élevera sur les culées des pinacles dont le poids maintiendra leurs assises, qui auraient pu glisser sous l'effort de l'arc-boutant. Enfin, les maîtres d'œuvres gothiques, tirant parti de tout, trouvèrent dans l'arc-boutant la solution d'un autre grave problème : l'écoulement des eaux.

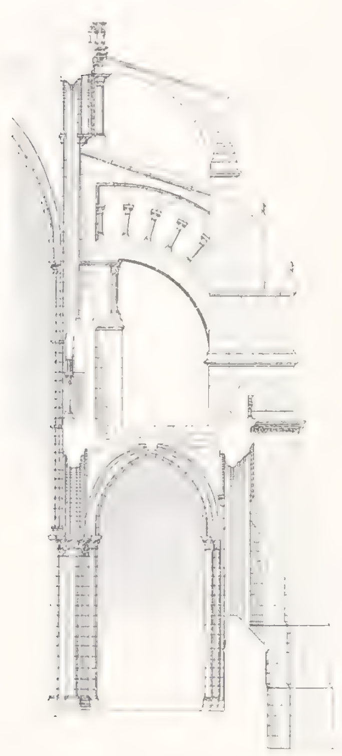
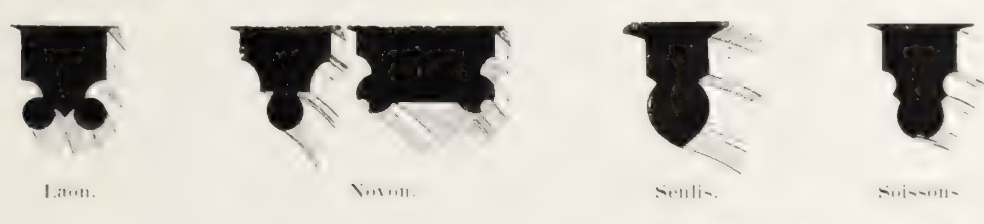


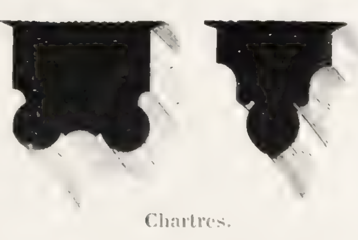
Fig. 2. — Arc-boutant de la cathédrale de Chartres
(D'après Dehio et Bezold.)

En effet, les eaux recueillies sur les vastes toitures des nefs devaient tomber de haut et en masse sur les toitures des bas côtés, s'y infiltrer et les détériorer. Pour parer à cet inconvénient, on les recueillit dans des chéneaux, déversés dans des caniveaux posés sur les arcs-boutants, qui

les conduisent jusqu'au périmètre extérieur des bas côtés. Là, sur les culées, et de même aux chéneaux des bas côtés, de longues gargouilles déversent les eaux le plus loin possible des murs, sans infiltrer les fondations et éclabousser les parements.

Tel est l'organe essentiel du système structural gothique. A mesure qu'il se développe et prend conscience de ses ressources propres et de ses moyens d'expression, les systèmes de mouluration et d'ornementation se renouvellent aussi. Il sera question plus loin de la flore gothique : mais il convient d'indiquer dès à présent le système de mouluration. Elle est désormais calculée pour produire des effets d'ombre et de lumière, tantôt doux, par des surfaces arrondies, tantôt nets et tranchés, par des arêtes; et l'art gothique crée ici un système tout différent de ceux des arts antérieurs,





Chartres.

Fig. 5. — Systèmes de mouluration.

et répondant à une logique bien arrêtée. Ce système consiste, d'une façon générale, à emboîter des courbes convexes dans des courbes concaves, pour produire des ombres puissantes et des clairs vigoureux; il est déduit de l'imitation des formes végétales : certains fruits dans des cosses, certains boutons dans leur calice donnent des profils analogues. Les angles droits sont très souvent coupés d'un cavet ou arc de cercle; un certain nombre de boudins sont amincis et reçoivent une arête, pour mieux affirmer les lignes. D'une façon générale, on évite les angles droits, et l'effet qui résulte de ce système a plus de fermeté et moins de sécheresse que les corps de moulures de l'Antiquité.

L'ordre chronologique de l'adoption des éléments que nous avons définis correspond plus ou moins à leur degré d'importance. Les premières églises de transition n'ont de gothique que la croisée d'ogives, lourde et réservée à certaines voûtes seulement. Jusque vers 1140, les ogives n'ont guère que deux profils, soit un simple bandeau à angles droits, fréquent surtout dans le sud de la France et en Angleterre, soit un gros boudin, fréquent surtout dans le nord de la France; en Normandie, il s'applique à un bandeau sensiblement plus large, et c'est le profil des plus anciennes ogives anglo-normandes. On trouve aussi trois boudins accolés ou, à partir de 1130 environ, un seul boudin aminci, avec arête; enfin, à partir de 1135 ou 1140 jusqu'à la fin du xiie siècle, un boudin aminci

entre deux tores plus minces. Vers la même date, dans les angles des ogives d'épannelage carré se profile un petit boudin, et si l'arc est étroit, on a un groupe de deux boudins rapprochés que sépare une arête ou une petite gorge ; s'il est plus large, on aura entre les boudins un méplat qui peut recevoir, comme à la cathédrale d'Angers, une gorge décorée d'un dessin courant, ici semis de fleurettes, ailleurs pointes de diamant.

Quel que soit le type des ogives, les doubleaux sont en général plus épais, et le plus souvent sans moulure. En effet, dans la voûte d'ogives, le tracé elliptique que décrivaient les arêtes a été généralement remplacé par un plein cintre, plus facile à exécuter et plus solide ; les doubleaux et les formerets ou les lunettes de la voûte n'atteignent pas la même hauteur de clef ; la voûte est donc bombée, et son poids porte non seulement sur la croisée d'ogives, mais sur les murs, qui devront rester épais et timidement percés, et sur les doubleaux (fig. 1).

Vers la fin du XIIe siècle, dès le début même du siècle dans l'école normande, des tracés mieux étudiés donnent généralement la même hauteur de flèche à tous les arcs de l'armature de la voûte ; ils prennent alors la même section et le même profil, et l'armature se complète d'arcs *formerets*, appliqués aux murs pour soutenir les extrémités des voûtins (fig. 4).

Dès une date voisine de 1150, quelques voûtes reçoivent en outre des *liernes*, perpendiculaires aux murs et aux doubleaux, qui relient les doubleaux et formerets à la clef de la croisée d'ogives. Ce membre plus décoratif que structural, essayé à Airaines et à Lucheux en Picardie, plus tard en Angleterre, à Roche et à Ripon, fut bientôt abandonné, sauf dans l'école du sud-ouest de la France, qui garda aussi les voûtes bombées.

Une autre combinaison, la *voûte sexpartite*, de création normande, eut plus de succès : aux deux arcs ogives, elle ajoute un doubleau, ce qui détermine non quatre, mais six voûtins. Exceptionnellement, les églises de Saint-Quiriace de Provins et de Voulton (Seine-et-Marne), bâties vers 1160, ont sur le chœur une croisée de quatre ogives. La voûte sexpartite a été inventée pour adapter la voûte gothique à l'ordonnance de certaines écoles, qui consiste à donner à toutes les travées le plan carré, et à faire correspondre à chaque travée centrale deux travées des bas côtés, de moitié plus étroits. La voûte sexpartite est usuelle en Normandie vers le milieu du XIIe siècle, du moins sur le territoire français de cette école. On la trouve sur les deux abbatiales de Caen (voûtées après coup), à Saint-Gabriel (Calvados), etc. Dans l'Ile-de-France, elle fut adoptée presque aussitôt : on la voit à Notre-Dame de Paris, commencée en 1163, et vers 1170 à Saint-Julien-le-Pauvre, mais on l'abandonna au XIIIe siècle, tandis que les Champenois et Bourguignons, qui l'avaient parfois employée aussi dès 1160, l'ont conservée jusqu'au XIVe siècle ; des églises du milieu du XIIIe, comme Notre-Dame de Dijon, Saint-Jean-

Baptiste de Chaumont, sont voûtées ainsi. Il est vrai que sous le règne de saint Louis, un monument important de Paris, la chapelle de la Vierge de Saint-Germain-des-Prés, reçut des voûtes sexpartites, mais elle était l'œuvre d'un Champenois, Pierre de Montereau, et la nef de Saint-Denis, construite en 1250 par le même maître, est champenoise, ainsi que la chapelle du château de Saint-Germain, qu'on pourrait attribuer aussi au même artiste.

L'ARC-BOUTANT. — Le style roman de l'Auvergne et du Languedoc avait été très près de l'arc-boutant en élevant des voûtes latérales en demi-berceau pour épauler le berceau central (voir tome I, fig. 218) : l'arc-boutant n'est qu'une section par rapport à ces voûtes butantes. Ce n'est pour-

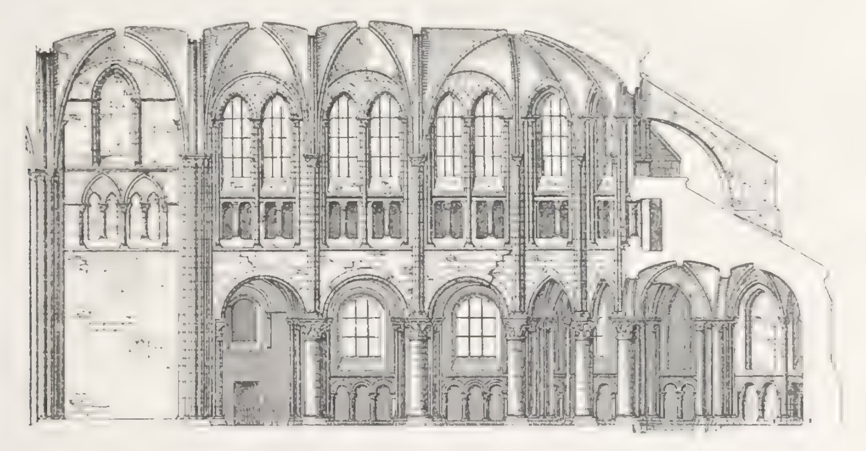


FIG. 4. — Chœur de Saint-Germain-des-Prés, consacré en 1163.
(D'après Dehio et Bezold.)

tant pas dans la même région qu'il fut inauguré, mais dans celles qui développèrent la voûte d'ogives. Les premiers arcs-boutants furent cachés sous les toitures, car leur aspect ne paraissait pas agréable ; en conséquence, on dut monter les toits latéraux à une hauteur qui ne permettait pas d'ouvrir des fenêtres suffisantes sous les grandes voûtes, ou bien, au contraire, appliquer ces arcs trop bas, comme à la cathédrale de Durham, à Saint-Germer, à la Trinité de Caen. Au chœur de Saint-Martin-des-Champs, ce n'est pas un arc-boutant, mais un contrefort plein, brusquement élargi sous la toiture et chargeant les doubleaux du déambulatoire, qui épaule la voûte centrale, sous laquelle s'ouvrent timidement des fenêtres trop courtes ; Saint-Germer a des arcs-boutants cachés ; à Saint-Évremond de Creil, dont on ne saurait assez regretter l'inepte destruction, des arcs-boutants, cachés, avaient dû être ajoutés peu après la construction et s'appliquaient trop bas. Enfin, dans le chœur de Domont (Seine-et-Oise), vers 1155, on voit des arcs-boutants émerger des toitures qu'ils rasent encore, comme honteux de se faire voir ; et au chœur de Saint-

Germain-des-Prés, consacré en 1163, ces arcs sont franchement affirmés (fig. 4), sans qu'ils justifient encore par leur élégance l'aveu qu'en fait le maître d'œuvres. A la fin du XIIe siècle, dans des édifices plus hardis, à Champeaux (Seine-et-Marne), vers 1180, à Notre-Dame de Mantes, à Saint-Laumer de Blois, l'arc-boutant apparaît plus gracieux de proportions, mais presque dépourvu d'ornement : on n'a encore envisagé en lui que l'expédient nécessaire. C'est d'un perfectionnement introduit vers 1200 environ dans sa construction qu'il tirera l'élégance de ses silhouettes : pour éviter que, sous sa poussée, les assises supérieures des culées puissent glisser, on les charge : à Mantes, on y pose quelques assises surmontées d'un fleuron ; un peu plus tard, on augmente la charge. Le premier type de couronnement des culées fut un petit toit surmonté d'un ou de deux fleurons, et, sous son pignon, on évida parfois la pile d'une niche qui reçut une statue, comme à la cathédrale de Chartres.

Dès le dernier quart du XIIe siècle, les maîtres d'œuvres ont remis en honneur les chéneaux et les gargouilles presque abandonnés depuis les Romains, et comme leurs toitures présentent une surface énorme, leurs murs une hauteur souvent extrême, ils ont dû donner aux chéneaux plus d'importance, et aux gargouilles plus de longueur : la gargouille grecque ou romaine est un mufle de lion ou un goulot aussi peu proéminent ; la gargouille gothique est un personnage ou un animal tout entier. C'est aussi vers 1200 que l'on imagina de porter des chéneaux inclinés sur les arcs-boutants, comme à Mantes, afin d'amener les eaux jusqu'aux gargouilles ménagées à la tête des culées. Dans la seconde moitié du XIIIe siècle, à la cathédrale d'Amiens, et depuis dans d'autres églises importantes, le chéneau incliné est porté sur une cloison à jour. Ainsi put-on racheter la différence de niveau qu'exigent l'arc-boutant, appliqué au point de la retombée de la voûte, et le caniveau, qui dessert un chéneau posé sur la crête des murs. Lorsqu'on n'a pas eu recours à ce procédé, il a fallu joindre le chéneau à son caniveau par un bout de conduite verticale qui peut s'engorger ; d'autres fois, on a placé des arcs-boutants trop haut, disposition qui amena de graves désordres dans la nef de la cathédrale d'Évreux, et dut y être supprimée.

Plusieurs arcs-boutants peuvent être superposés, même quand ils ne doivent contre-buter qu'une voûte, car le jeu de forces qui se produit à la rencontre de l'arc et de la retombée de la voûte peut amener un bouclement du mur au-dessous du point de rencontre. On a donc renforcé et roidi ce mur par un contrefort, ou souvent et mieux par l'application d'une colonne indépendante à fût d'une seule pierre en délit. Souvent aussi, dans les grandes églises, on est venu appliquer plus bas un second arc-boutant ; on en rencontre même parfois trois, et celui du bas peut être caché sous les combles. A la cathédrale de Chartres (fig. 2), on a ima-

giné, pour donner aux arcs superposés une cohésion et une résistance exceptionnelles, de les étrésillonner entre eux par une suite de petites arcades, qui les rendent solidaires. A Reims, vers le milieu du XIIIe siècle, on a décoré les rampants d'une suite de crochets.

Arcs et baies, roses. — Les arcs et les baies gothiques ont une physionomie toute spéciale. A la fin de la période romane, la plupart des grandes arcades étaient déjà brisées; les baies de tribunes et de clochers avaient parfois ce même tracé; les portails l'adoptaient rarement encore. Le style gothique commence par garder ces habitudes, mais étend peu à peu l'emploi de l'arc aigu, qui devient presque général au XIIIe siècle, sans toutefois que le plein cintre soit jamais tombé complètement en désuétude. Les portails continuent d'avoir des voussures et piédroits à ressauts ornés de sculptures et de colonnettes; et le plus souvent, sauf dans le sud-ouest, des tympans sculptés. Les plus grands portails romans avaient parfois un trumeau central, et l'on a vu que, depuis le milieu du XIIe siècle, leurs piédroits ont été quelquefois garnis de statues. Ces modes se généralisent et se développent.

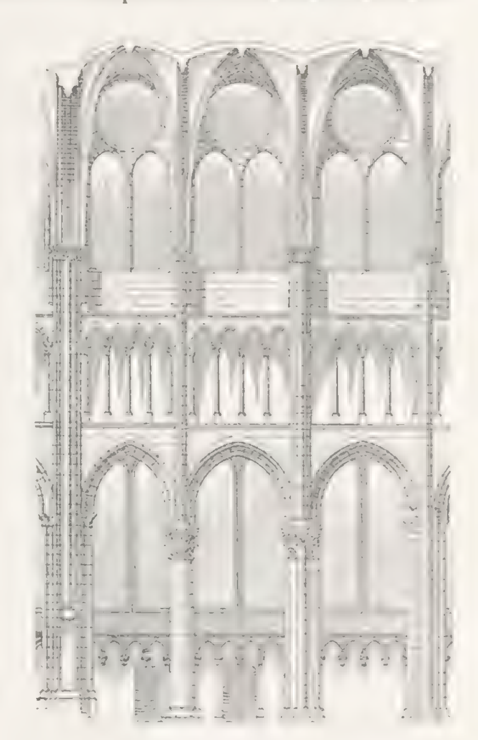


Fig. 5. — Coupe de la cathédrale d'Auxerre
(D'après Dehio et [illegible].)

Les maîtres d'œuvres ont mis près d'un siècle à tirer de la voûte d'ogives tout le parti qu'elle comporte pour l'allégement et le percement des murs. Les fenêtres des églises de transition sont conformes aux modèles romans; les voûtes, qui pèsent souvent encore sur les murs, n'ont pas permis de les agrandir et elles resteront telles jusqu'au XIVe siècle, dans l'école du sud-ouest, qui conserva les voûtes bombées. Mais même avec les voûtes à arcs d'égale hauteur et des arcs-boutants convenablement appliqués et construits, les fenêtres des premières églises gothiques sont encore moyennes, souvent en plein cintre et généralement simples. Vers 1170 à Saint-Quiriace de Provins, et entre 1160 et 1212 à la cathédrale de Soissons, elles sont plus larges et en partie bouchées par un tympan que supportent de petits arcs et des meneaux épais, analogues à de petits trumeaux. Le tympan peut être percé d'une petite ouverture. A la nef de Chartres, dans la première moitié du XIIIe siècle, les fenêtres

sont de grandes baies en plein cintre, refendues en deux lancettes soutenant un haut tympan percé d'une rosace à cercles concentriques de trèfles et quatrefeuilles. A partir du milieu du XIIIe siècle, l'armature qui maintient le vitrage devient une claire-voie découpée, formée de colon-



Phot. de la Comm. des M H

Fig. 6. — Nef de la cathédrale de Chartres.

nettes minces, de petits arcs simulés extradossés et de trèfles, quatrefeuilles et rosaces inscrits dans des cercles évidés entre eux.

Les baies circulaires, qui n'avaient guère d'importance dans l'art roman, prennent dans l'architecture gothique un grand développement. Elles deviennent parfois extrêmement grandes, et se garnissent d'une armature de pierre rayonnante; c'est ce qu'on appelle des *roses*. Des roses s'ouvrent presque toujours sous la voûte dans les pignons des grandes

églises, à la façade, au transept, et au chevet quand il est droit. Leur armature peut affecter divers tracés : assez souvent, dans la seconde moitié du XIIe siècle et au début du XIIIe, surtout en Bourgogne et dans les édifices des ordres de Cîteaux et de Prémontré, des roses petites ou moyennes sont garnies d'une couronne intérieure de grands cercles évidés presque complets, clavés entre eux. On trouve aussi vers 1200 des roses garnies d'un remplage dont la partie extérieure, relativement peu évidée, forme une cloison percée d'une suite de rosaces, trèfles et quatrefeuilles ; c'est un dessin en harmonie avec le premier type de remplage des fenêtres gothiques ; on le voit au transept de la cathédrale de Laon et à la façade de la cathédrale de Chartres. Enfin et le plus souvent, l'armature consiste en arcatures sur colonnettes qui partent en lignes divergentes d'un médaillon circulaire central, et la rose a l'aspect d'une roue ; elle en portait aussi le nom. Un très ancien exemple de cette disposition se voit, dès 1150 environ, au transept de Saint-Étienne de Beauvais. On en a tiré parti pour la décoration symbolique : la rose représente une *roue de fortune*.

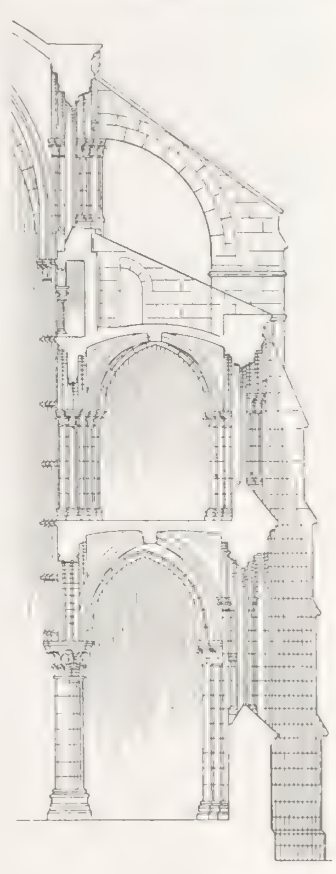


Fig. 7. — Coupe de la cathédrale de Laon.
(D'après Dehio et Bezold.)

Dans les façades des premiers temps gothiques, les roses s'encadrent généralement d'un arc de décharge qui, avec ses piédroits, forme une sorte de grande arcature en plein cintre, comme à Notre-Dame de Paris. Un peu plus tard, depuis le milieu environ du XIIIe siècle, les triangles inférieurs sont ajourés, comme au transept de la même église ; l'arc peut, en même temps, prendre le tracé brisé, comme à la façade de la cathédrale de Reims, et sa pointe forme un troisième triangle ajouré.

Les grandes églises de la première période gothique ont souvent des tribunes, telles Saint-Germer, Notre-Dame-en-Vaux de Châlons, édifices de transition, ou des monuments franchement gothiques comme les cathédrales de Noyon, de Laon (fig. 7), de Paris, le chevet de Montiérender à la fin du XIIe siècle, l'église de Mouzon (1231) et jadis la cathédrale de Meaux. Les tribunes de celle-ci ont été supprimées après coup, en laissant un rang de baies au-dessus des grandes arcades ; à l'église d'Eu, on avait commencé des tribunes, supprimées à partir de la troisième travée, en laissant subsister l'ordonnance des deux étages d'arcades ; enfin, à la cathédrale de Rouen, on a construit ou prévu des tribunes dans la nef,

puis adopté le système des fausses tribunes très peu après, en substituant aux retombées des voûtes latérales inférieures un quillage de colonnettes soutenant d'étroites coursières, qui font le tour des piliers du côté des collatéraux. Vers 1240, les tribunes tombèrent en désuétude.



Phot. Enlart.

Fig. 8. — Intérieur de la cathédrale de Laon.

Quant au triforium, il règne souvent au-dessus des tribunes, ou les remplace. Dans la première période, il est presque toujours composé d'une suite de petites arcades étroites et très simples sur des colonnettes, comme aux cathédrales de Noyon et de Laon, à Saint-Yved de Braisne, à Orbais, etc. Vers 1225, au contraire, on adopte des baies à subdivisions et à tympans découpés semblables à ceux des fenestrages; en outre, la fenêtre et le triforium commencent à ne plus faire qu'une même composition : aux cathédrales d'Amiens et de Troyes, les colonnettes des meneaux des fenêtres descendent poser leurs bases sur l'appui du triforium. Bientôt, dans certaines églises, la liaison des deux étages devient plus intime : on ajoure les écoinçons inscrits entre l'appui des fenêtres et les arcs du triforium, comme à Saint-Sulpice-de-Favières; et, ayant pris le parti de couvrir les bas côtés d'un comble à double rampant, on vitre la cloison extérieure du triforium, de façon à n'en faire qu'une claire-voie : dès lors, les deux étages ne font plus qu'une seule grande fenêtre, dans le bas de laquelle est ménagée une galerie de passage. Tel est le parti adopté dès 1230 à Saint-Denis, et plus souvent dans la seconde moitié du XIII[e] siècle, comme à la cathédrale de Troyes.

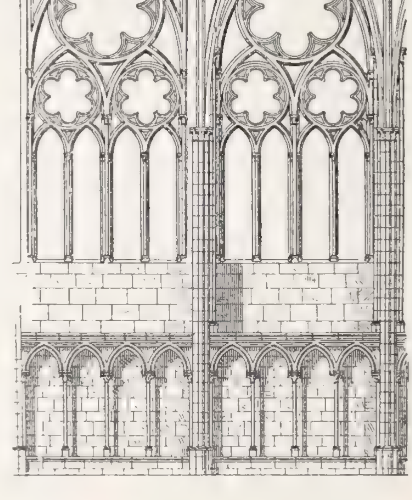


Fig. 9. — Chapelle du château de Saint-Germain-en-Laye.
(D'après Dehio et Bezold.)

La chapelle du château de Saint-Germain-en-Laye, avec ses triangles à jour entre les fenêtres et la corniche atteint le comble de l'évidement (fig. 9).

Supports. — Les supports dérivent de ceux de la dernière période romane : en général, les arcs des voûtes retombent sur des faisceaux de fines colonnettes répondant aux arcs-doubleaux, ogives et formerets. Ces colonnettes descendent jusqu'au sol, ou bien, dans le vaisseau central, reposent sur le tailloir des supports des arcades ; eux-mêmes, peuvent être d'autres colonnes en faisceau, comme à Saint-Denis, mais ils consistent plus souvent en un gros pilier rond en forme de colonne à chapiteau feuillu (fig. 8). Très souvent, au XIII[e] siècle, ces piliers sont cantonnés de



Phot. Enlart.

Fig. 10. — Intérieur de la cathédrale de Troyes.

quatre colonnettes, dont deux répondent à la seconde voussure des grandes arcades, et les deux autres aux retombées des voûtes. Ces colonnettes ont souvent des fûts indépendants du fût principal, et formés de longues pièces en délit, qui peuvent se rattacher de place en place à la masse centrale par des tenons et des bagues.

Le même type de support peut avoir une ceinture d'un plus grand nombre de colonnettes, comme entre les deux bas côtés de Notre-Dame de Paris, et à la cathédrale de Bourges.

Bases, chapiteaux, sculpture ornementale, fleurons, crochets, clochetons et frontons. — L'architecture de transition a des bases attiques déprimées, dont le tore inférieur s'étale et s'aplatit légèrement

sur la plinthe afin de mieux exprimer sa fonction portante; d'autres fois, les bases sont surhaussées, mais le tore inférieur s'aplatit toujours. Ces bases ont généralement des griffes; elles persistent au commencement du XIIIe siècle; cependant, à partir de 1160 environ, les angles des socles sont souvent coupés pour faciliter la circulation; enfin, au XIIIe siècle, ils sont tracés en octogone régulier, s'adaptant ainsi bien mieux au plan circulaire de la base, qui, dès lors, perd ses griffes. En même temps, la base s'écrase de plus en plus sur son socle, et elle s'étale en surplomb au centre des faces, où sa saillie est souvent soutenue sur de petites consoles. A partir du milieu du XIIIe siècle, le tore supérieur peut faire place à un talon, et la scotie referme ses lèvres qui se touchent presque; à la fin du XIIIe siècle, la scotie a disparu; et la base ne serait plus qu'un groupe de moulures déprimées sans effet, si elle ne se confondait avec les moulures du socle, généralement orné d'une plinthe profilée en talon.



Phot. Enlart

Fig. 11. — Chapiteau de Notre-Dame-en-Vaux, à Chalons-sur-Marne.

Les chapiteaux de transition sont ornés de quelques animaux et surtout de beaucoup de feuillages, moins variés qu'à l'époque précédente, mais d'un dessin bien plus pur et d'une composition pleine de science et de goût. Les motifs de beaucoup les plus fréquents sont la feuille d'eau lisse et à bords non découpés, et la feuille d'acanthe ou d'artichaut, traitée avec netteté et vigueur, parfois égale en beauté aux types antiques, mais ne les imitant que de très loin.

Comme ces feuillages, les animaux, généralement fantastiques, sont d'un dessin très pur et témoignent d'une observation sagace de la nature.

Dans le dernier quart du XIIe siècle, et après tous les autres membres de l'architecture gothique, apparaît le chapiteau gothique, création qui, de plus loin encore que le précédent, s'inspire du vieux type corinthien.

Le chapiteau de la fin du XIIe et du XIIIe siècle est une corbeille en tronc de cône évidé, sur laquelle s'appliquent quatre larges feuilles côtelées qui se recourbent sous les angles en petites volutes appelées *crochets*. Le crochet est une sorte de bouquet de feuillages ou de bourgeon enroulé; il va sans cesse en s'épanouissant et en se détaillant jusqu'à la fin du XIIIe siècle. Le bas de la corbeille est souvent garni d'un second rang de feuilles à crochets ou autres alternant avec les premières. Ces feuillages, sans aucune parenté avec les types de l'antiquité, sont étudiés d'après la végétation autochtone, stylisés sobrement et d'une façon qui

conserve tout l'aspect de la réalité et de la vie en ramenant la plante à ses formes principales. Les variétés sont infinies. A partir du milieu du XIIIe siècle, l'imitation de la nature y devient beaucoup plus servile et minutieuse, et les feuillages perdent beaucoup de l'expression qui convient à un membre portant : en effet, au lieu que les pétioles naissent de la corbeille, ils naissent de branches qui viennent s'y enguirlander ou même s'appliquer par tronçons comme sur une planche d'herbier. En outre, à partir du milieu du XIIIe siècle, on remarque dans les feuillages un mouvement qui s'accentue de plus en plus; leurs pointes se relèvent comme sous l'action d'un vent violent montant du sol.

Les fleurons sont des ornements propres à l'architecture gothique, qui en couronne ses pignons et ses clochetons : ils ressemblent à une plante stylisée, formée d'une tige que termine un bourgeon et que garnissent un ou deux rangs de crochets, semblables à ceux des chapiteaux et suivant la même évolution. Plus bas, une bague occupe la même place que l'astragale dans le chapiteau, mais elle a plus d'épaisseur et d'importance. On voit des fleurons dès une date voisine de 1160 à l'église de Guarbecques (Pas-de-Calais); ils sont garnis de quatre feuilles d'acanthe, mais les fleurons ne deviennent usuels qu'au XIIIe siècle.



Fig. 12. — Chapiteau provenant de Saint-Urbain de Troyes. (Musée du Louvre.)

Il en est de même des crochets, répandus à profusion sur les angles des flèches et des pignons ou frontons; ils ont la forme et suivent l'évolution des crochets de chapiteaux.

Les clochetons sont de petites piles, généralement pleines, surmontées de flèches; c'est un membre décoratif de l'architecture, mais souvent ils y remplissent le rôle d'une charge utile.

Les gables, frontons ou pignons décoratifs existent dès l'époque romane sur certains portails; ils deviennent d'usage général sur les portails dans la seconde moitié du XIIIe siècle; on en trouve aussi sur quelques baies de triforiums (Amiens, Clermont) et fenêtres (Sainte-Chapelle).

Tours, clochers, flèches, corniches, balustrades. — Les clochers ont pris un grand développement, et sont plus que jamais nombreux dans les grandes églises : on en voit généralement deux à la façade, et de

grandes cathédrales en ont quatre autres aux pignons du transept; il peut exister aussi une tour centrale formant parfois lanterne. La lanterne reste de règle en Normandie, et on en trouve en Champagne (cathédrale de Laon) et en Bourgogne (Notre-Dame de Dijon).

Phot. de la Comm. des M. H.
Fig. 13. — Flèche de Vernouillet.

En élévation, le type du XIIe siècle se développe : les étages inférieurs sont peu ornés et peu percés, excepté le rez-de-chaussée, s'il forme une travée de l'église ou du porche. Les étages supérieurs ont de grandes baies, et un escalier en vis occupe une tourelle accolée à un angle ou à une face de la tour, que couronne souvent une flèche de pierre aiguë. L'étage supérieur est généralement carré; quelquefois octogone. Les flèches carrées restent usitées en Normandie et dans le Midi, mais, en règle générale, elles sont octogones. Lorsqu'elles couronnent des tours carrées, elles sont cantonnées de clochetons, et lorsque l'étage supérieur est octogone, c'est à la base de cet étage que sont placés les clochetons, ce qui dégage la flèche et lui donne une grâce plus élancée : le chef-d'œuvre en ce genre est, au XIIIe siècle, la flèche de la cathédrale de Senlis. Parfois, les clochetons sont remplacés par des lucarnes surmontées de pyramides, comme vers 1164 au clocher sud-ouest de la cathédrale de Chartres, dont la flèche est un des plus beaux types de l'art gothique primitif. Les flèches ont généralement à la base des lucarnes à fronton aigu, et quelquefois d'autres plus petites à diverses hauteurs; quelquefois aussi des ouvertures en forme d'archères et de rosaces. Les boudins qui garnissent les arêtes peuvent être agrémentés de crochets. Les

flèches sont souvent ornées d'imbrications de faible relief simulant sur chaque assise — ou, en Normandie, de deux en deux assises — des rangs d'ardoises taillées en pointe ou à pointe coupée.

Les corniches peuvent quelquefois encore être formées d'arcatures, comme à Notre-Dame de Saint-Omer, à l'ancienne Notre-Dame de Boulogne, à Chissey (Jura); ou d'une tablette sur modillons, variété assez répandue dans le Midi et qui, avec un dispositif spécial, est de règle générale dans les écoles de Bourgogne et de Champagne; enfin, beaucoup de corniches gothiques sont formées d'un simple corps de moulures ou d'un corps de moulures couronnant une frise. Celle-ci, à Notre-Dame de Paris et à Larchant, affecte la forme exceptionnelle d'un damier; à Notre-Dame de Laon et à Braisne, ce sont des rinceaux; plus souvent, la frise a la forme d'un chapiteau développé et continu, à un ou deux rangs de feuillages, terminés, au XIIIe siècle, en crochets. Des balustrades surmontent souvent les corniches et bordent les chéneaux. Au XIIIe siècle, elles forment le plus souvent une suite de petites arcades tréflées.

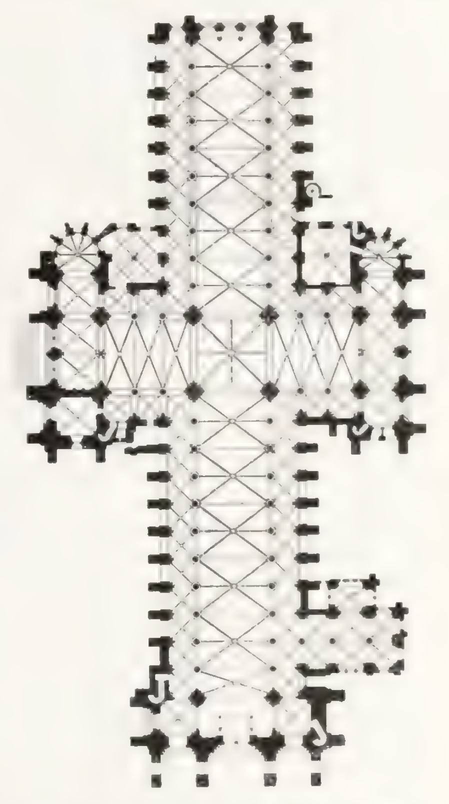


Fig. 14. — Plan de la cathédrale de Laon.
D'après Dehio et Bezold.

Écoles; édifices principaux. — L'architecture gothique a formé diverses écoles. En France, on distingue l'architecture du Nord : Ile-de-France, Picardie, Artois; celle de Normandie; celle de Bourgogne et celle de Champagne; celle du Sud-Ouest et celle du Midi. Le Centre a subi des influences diverses, et l'on ne saurait trouver dans la vaste région dont les cathédrales de Chartres et de Bourges sont les édifices principaux des caractères assez définis, constants et originaux pour les classer en une ou plusieurs écoles. Quant à l'école de Champagne, elle n'est guère qu'une combinaison des pratiques des régions qui l'entourent. A l'étranger, l'Allemagne a subi l'influence des écoles du Nord, de la Bourgogne et du Sud-Ouest; les Pays-Bas, celles du Nord, de la Normandie et du Sud-Ouest; l'Angleterre, celles de Champagne, Normandie et Sud-Ouest; la Scandinavie celles du Nord, du Sud-Ouest et de la Normandie, cette dernière par l'intermédiaire de la Grande-Bretagne. L'Espagne a suivi les pratiques du Midi de la France et subi l'influence

de la Bourgogne, du Sud-Ouest et des grands édifices du Centre; en Italie règne l'influence bourguignonne, un peu celle du Nord dans la Lombardie, et en Pouille celle du Midi de la France depuis Charles d'Anjou (1266); en Grèce, celle de la Champagne, qui se mêle en Chypre à celles du Nord et du Midi. Telle est l'expansion extérieure des écoles françaises.

Nous indiquerons rapidement, autant que possible avec leurs dates, les principales églises de chacune de ces écoles françaises.

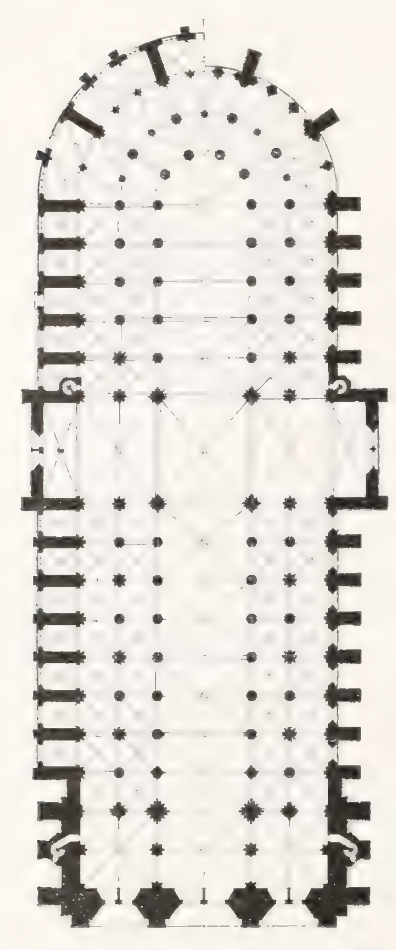


Fig. 15. — Plan de Notre-Dame de Paris.
(D'après Dehio et Bezold.)

LE NORD (ILE-DE-FRANCE, PICARDIE, ARTOIS). — La reconstruction de la cathédrale de Noyon fut commencée entre 1140 et 1150; le transept date de 1170 environ ; les voûtes ont été refaites après l'incendie de 1293; les clochers datent du XIIIe siècle, ainsi que le porche, remanié, en 1333, par Jean de Brie. La cathédrale de Laon, plus gothique, et que l'on peut rattacher aussi à la Champagne, fut élevée de 1160 à 1200.

Notre-Dame de Paris fut commencée en 1163, consacrée en 1182; le portail Sainte-Anne est un peu antérieur à cette date; en 1196, il ne manquait plus à la nef que deux travées; la façade fut élevée de 1208 à 1235; les tours vers 1245; en 1257, le maître Jean de Chelles allongeait le transept et construisait le portail sud; de 1290 à 1320, s'élevèrent les chapelles. — La première pierre de la Sainte-Chapelle du Palais fut posée en 1240; la consécration eut lieu en 1248. — L'église de Saint-Denis, dont la consécration avait été, en 1144, comme l'inauguration officielle de l'architecture nouvelle, fut presque rebâtie de 1231 à 1280 par le maître champenois Pierre de Montereau, mort en 1266. La chapelle du château de Saint-Germain-en-Laye me semble devoir être attribuée au même artiste. — L'église de Saint-Sulpice-de-Favières, de la fin du XIIIe et du XIVe siècle, par son plan et les coursières de ses fenêtres, témoigne comme Saint-Denis et Saint-Germain d'une influence champenoise. — Si elle avait été bâtie avec soin et nous fût parvenue sans remaniements, la cathédrale de Beauvais eût été le chef-d'œuvre de l'art gothique. Le chœur fut construit de 1247 à 1272; en 1284, ses voûtes trop hardies s'écroulaient ; Enguerrand Le Riche entreprit la restauration, terminée seulement en 1347. — L'abbatiale, aujourd'hui



Phot. Besson frères

FIG. 16. — NOTRE-DAME DE PARIS. ÉTAT DE LA FAÇADE
A L'ÉPOQUE DES PREMIÈRES RESTAURATIONS DE VIOLLET-LE-DUC.

ruinée, de Châalis fut consacrée en 1219; celle d'Ourscamps en 1201, mais elle marque une date plus récente d'un demi-siècle. — Saint-Frambourg de Senlis, commencé en 1170, est un vaisseau simple à voûtes sexpartites, et l'un des premiers et des plus purs types de l'art gothique français. — On peut encore citer les églises d'Arcueil, Créteil, Auvers, Bougival, Champagne, Deuil et Domont (fin du XIIe s.), Saint-Martin et Notre-Dame d'Étampes, Gonesse (fin du XIIe et XIIIe s.), Luzarches, Mantes (XIIe et XIIIe s.), Nesle, Taverny, Triel.

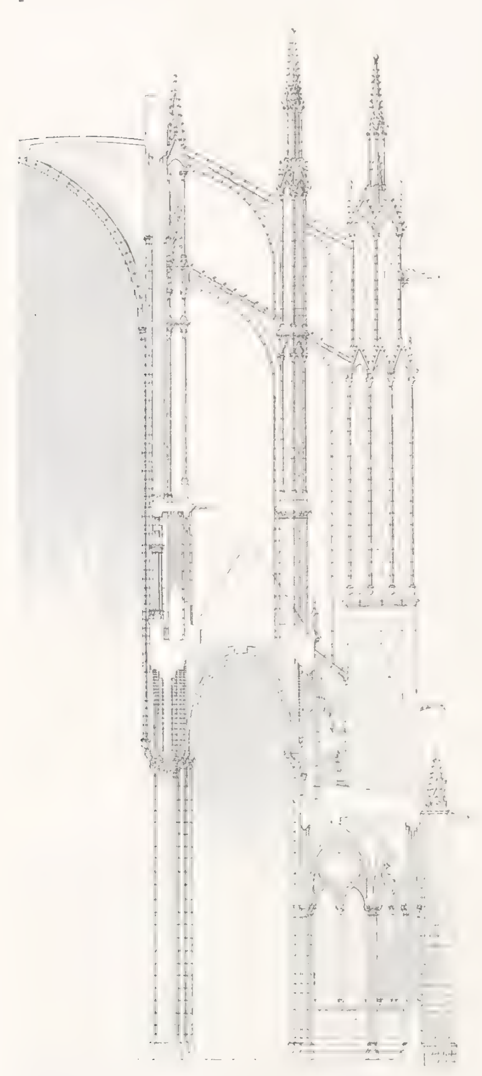


Fig. 17. — Coupe de la cathédrale de Beauvais. (D'après Dehio et Bezold.)

La cathédrale de Chartres fut incendiée en 1195; le sinistre ne laissa subsister que la crypte romane et la façade de transition élevée de 1145 à 1170 environ. La reconstruction fut poussée si activement qu'en 1198 le chœur était consacré; vers 1210, on élevait le transept, avec ses portails, auxquels les porches furent ajoutés environ vingt ans plus tard; en 1260, l'ensemble de l'église était consacré. — L'église Saint-Père de Chartres, incendiée en 1134, fut reconstruite vers 1150 par le moine Hilduard; de 1215 à 1250, la nef fut reprise. Le chœur fut à peu près rebâti à la fin du XIIIe et au XIVe siècle.

La cathédrale d'Amiens date de 1220 à 1288. Le premier maître de l'œuvre, Robert de Luzarches, était remplacé en 1223 par Thomas de Cormont, auquel succéda en 1228 Renaud de Cormont. Dans la même région, on peut citer comme églises du XIIIe siècle celles de Ham, Bray-sur-Somme, Gamaches, Picquigny; plus au nord, les vestiges des belles cathédrales d'Arras, Thérouanne et Cambrai, les dessins de la Collégiale de Valenciennes, et, parmi les rares édifices encore debout, le chœur des églises de Bourbourg et de Cappelle-Brouck (Nord), l'église de Maintenay, une partie de la nef d'Hénin-Liétard et du transept de Saint-Sauve de Montreuil; enfin et surtout, Notre-Dame de Saint-Omer, bâtie de la fin du XIIe au XVIe siècle; le chœur est presque entièrement du XIIIe siècle.

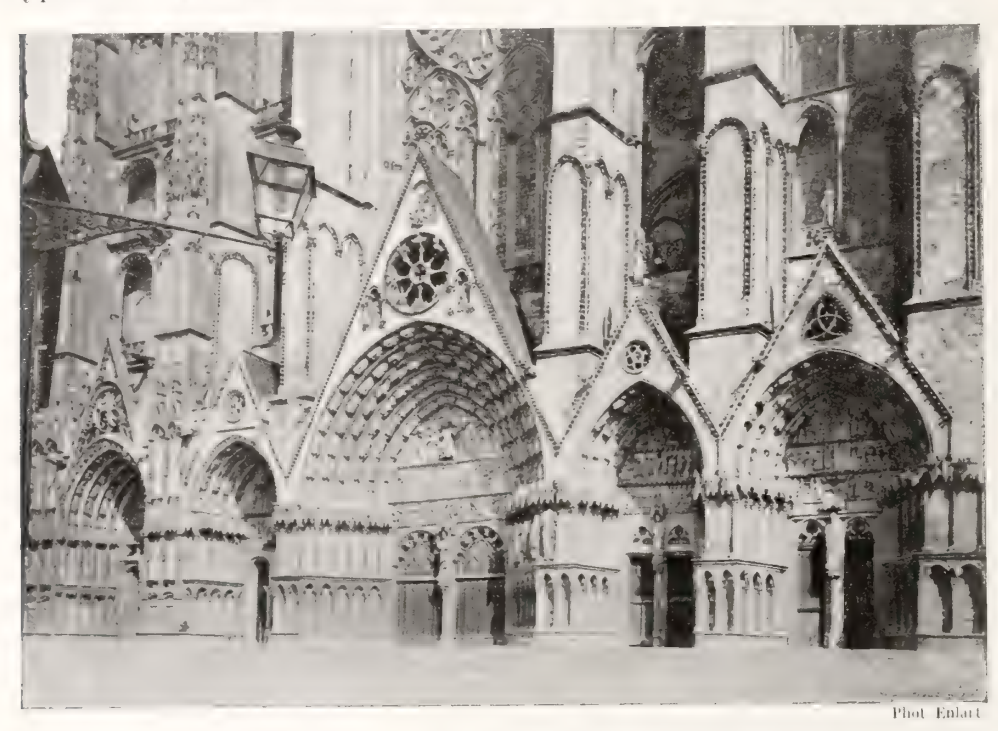


Phot. N...

Fig. 18. — FAÇADE DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

La cathédrale de Tours se rattache encore à l'école du Nord. Le chœur, commencé en 1267, n'était pas achevé en 1279, et le maître de l'œuvre était Simon de Mortagne; en 1295, Simon du Mans lui avait succédé; le transept et une partie de la nef sont du XIVe siècle; la façade ne fut achevée qu'au XVIe siècle. Dans la même ville, l'église Saint-Julien date du XIIIe siècle, et celle des Jacobins de 1260.

Dans la région du Loiret, on trouve le style de transition à Saint-Euverte d'Orléans et à Saint-Benoît-sur-Loire; à Meung, l'église Saint-Lyphard a été reconstruite sous Philippe Auguste sur les fondations et



Phot. Enlart

FIG. 19. — Cathédrale de Bourges, portail occidental.

en suivant le plan tréflé d'une église romane. C'est à peine si la cathédrale de Bourges peut être rattachée au style de l'Ile-de-France. Elle a été commencée en 1275, consacrée en 1324; dans la même ville, Saint-Pierre-le-Guillard, église du XIIIe siècle, témoigne d'une influence champenoise.

Quatre autres écoles bien distinctes ont leur provincialisme très caractérisé.

LA NORMANDIE. — L'école de Normandie employa beaucoup la voûte sexpartite à l'époque de transition; elle adopte plus souvent qu'une autre les chevets rectangulaires; elle fait usage d'arcs brisés suraigus jusqu'à l'exagération, car il entre dans les habitudes des maîtres d'œuvres de tracer les grands et les petits arcs avec la même ouverture de compas; les tours-lanternes restent en usage, ainsi que les coursières ménagées dans

les embrasures des fenêtres, les chapiteaux ronds, une décoration un peu monotone et géométrique. En sortant des conventions de l'art roman, la sculpture normande retombe assez vite dans d'autres formes conventionnelles : elle reproduit à satiété, et plus encore en Angleterre qu'en France, certaines feuilles de trèfle *cloquées* pendant la tête en bas et tournées en spirale; de petits trèfles et quatrefeuilles découpés comme à l'emporte-pièce forment des frises; les arcatures sont toujours nombreuses. Les clochers élevés et les flèches hardies et élégantes se remarquent en grand nombre dans cette école. Son territoire s'étend depuis l'embouchure de la Somme, à l'abbaye de Saint-Valery, jusqu'en Bretagne, à Dol, à Saint-Pol-de-Léon; elle remonte la vallée de la Seine jusques assez près de Paris. Parmi ses monuments principaux, on peut signaler l'église de Lessay et celle de Pontorson (transition), Noyers, le chœur de Saint-Étienne de Caen (vers 1200), celui de Lonay-l'Abbaye, de la fin du XIIe siècle; pour le XIIIe siècle, Fontaine-Henri, Langrune, le chœur de la cathédrale de Bayeux; la cathédrale de Lisieux, dont l'abside fut rebâtie de 1226 à 1235, et le reste sans doute aussi vers le même temps, bien qu'on ait une date de construction de 1160 à 1188, qui paraît trop ancienne pour l'édifice actuel; Saint-Pierre-sur-Dives, Ryes, le grand et le petit Andelys; les abbayes de Bonport près Pont-de-l'Arche, remarquable par son réfectoire, Fontaine-Guérard avec sa belle salle capitulaire, le Breuil-Benoist dont il ne subsiste guère qu'une belle église, et Mortemer; la cathédrale de Coutances (1251 à 1274), Sainte-Mère-Église, les ruines de Belle-Étoile (Orne), la cathédrale de Séez, de 1230 à 1375; Saint-Jacques de Dieppe; une grande partie de la cathédrale de Rouen (dont le chœur date de 1202 à 1220, le transept de 1280, les portails de 1300 environ et les chapelles de 1302 à 1320; le premier maître de l'œuvre semble avoir été Jean d'Andeli); l'église d'Eu (1186 à 1230), celle de Fécamp, les ruines de Saint-Wandrille, le chœur de la cathédrale du Mans, de 1217 à 1254.

LA BOURGOGNE. — Quoique la Bourgogne ait de très anciens exemples d'art gothique, beaucoup de ses édifices secondaires n'en ont jamais adopté tous les perfectionnements; jusque vers 1225 on y trouve des édifices qui ont tous les caractères du style de transition. Dès 1150 environ, le narthex de l'abbatiale de Vézelay, avec sa voûte d'ogives centrale, en présente un spécimen fort intéressant; le chœur, bâti de 1165 à 1180, appartient au style gothique primitif le plus pur et le plus parfait. Le territoire de l'école comprend, à peu de chose près, nos départements actuels de la Haute-Marne, des Vosges, de la Haute-Saône, du Doubs, de la Côte-d'Or, de l'Yonne, de la Nièvre, de Saône-et-Loire, du Jura et de l'Ain, plus une notable partie de la Suisse répondant aux anciennes limites de la Comté de Bourgogne. Son influence s'étend dans toutes les régions voisines, jusque dans le Dauphiné et jusqu'aux bords du Rhin; elle

s'exerce encore au loin, et jusqu'aux limites de la chrétienté, par l'ordre de Cîteaux, puissamment centralisé en Bourgogne. Les chevets rectangulaires sont fréquents dans les églises secondaires, et leur mur terminal est percé d'un groupe de trois fenêtres surmonté d'un œil-de-bœuf. On trouve aussi une chapelle rectangulaire au déambulatoire de la cathédrale et à Saint-Germain d'Auxerre, au XIIIe et au XIVe siècle, et, dans beaucoup d'autres églises, des chapelles carrées s'ouvrent sur le transept aux côtés d'une abside. Les porches et les narthex sont fréquents ainsi que les tours centrales; la voûte sexpartite devient très usitée au XIIIe siècle, au moment où elle tombe en désuétude ailleurs. Des crochets ornent souvent les angles des clefs de voûtes et les sommiers des arcs de triforium. L'arc-boutant n'a été employé qu'avec réserve; l'emploi de l'arc en plein cintre se continue jusqu'à une époque tardive. Durant la première période gothique, beaucoup de roses ont un remplage de dalles appareillées en claveaux et évidées de cercles que vient rogner un cercle central. Les triforiums, rares avant le milieu du XIIIe siècle, sont plus fréquents à partir de cette époque; on y remarque quelques dispositions originales : au XIIIe siècle, celui de Saint-Eusèbe d'Auxerre a des baies séparées, non par des pilastres ou des trumeaux, mais par de grosses colonnes excessivement trapues; au XIVe, celui de Saint-Germain d'Auxerre, pour ne pas affaiblir les contreforts, les contourne extérieurement.

Le triforium formé d'une suite de simples arcatures sur colonnettes persiste jusqu'au XIVe siècle; ses retombées s'ornent de congés sculptés. Les tailloirs des colonnes engagées sont souvent reliés entre eux, souvent aussi un cordon passe au-dessus des grandes arcades et contourne les supports. Outre le triforium, les églises ont, comme celles de Normandie, des coursières intérieures traversant l'embrasure des fenêtres. L'école de Bourgogne prodigue les encorbellements; elle affectionne les supports coupés en forme de cône renversé et les corbeaux à méplat triangulaire sur la tranche; elle fait un usage constant de corniches à modillons souvent pourvus de ce méplat, profilés en quart de rond ou en cavet, et remarquables par leurs faces latérales courbes qui se rejoignent de façon à former un feston de demi-cercles sous la tablette; leurs queues sont tangentes entre elles. Ces corniches remontent les rampants des pignons.

Les principaux édifices du XIIe siècle sont la cathédrale de Langres, encore toute romane de décoration, mais pourvue d'ogives et d'arcs-boutants; Pontigny, église romane remaniée; le chœur de l'abbatiale de Vézelay (1180); la cathédrale de Sens, commencée vers 1160, continuée de 1267 à 1279. Au XIIIe siècle, Notre-Dame de Dijon, vers 1240; Semur-en-Auxois, Saint-Seine (1255), Saint-Symphorien de Nuits, Notre-Dame de Cluny, Flavigny, la cathédrale de Chalon-sur-Saône, l'église d'Appoi-

gny; à Auxerre, la cathédrale dont le chœur date de 1215 à 1234, Saint-Germain avec son chœur commencé en 1260, et sa nef du XIVe siècle, Saint-Eusèbe; les églises de Chablis, Cour-Notre-Dame, Flogny, Saint-Julien-du-Sault, Michery, Saint-Père-sous-Vézelay, Pont-sur-Yonne, Vermenton, Villeneuve-sur-Yonne, Villeneuve-l'Archevêque, Saint-Jean de Sens, Saint-Martin de Clamecy; la cathédrale de Nevers, presque reconstruite après 1211, consacrée en 1331; l'église de Varzy des XIIIe et XIVe siècles, Saint-Anatoile de Salins (milieu du XIIIe siècle).

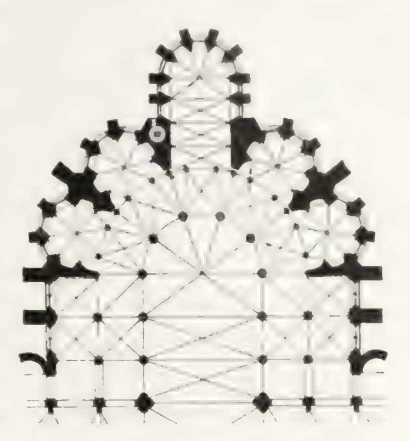


Fig. 20. — Chœur de Saint Remi de Reims.
(D'après Dehio et Bezold.)

LA CHAMPAGNE. — L'architecture gothique de la Champagne n'est guère qu'une combinaison de celles de l'Ile-de-France et de la Bourgogne, avec quelques influences germaniques. Ce qu'elle a de plus original est le plan de certains déambulatoires dont les travées, couvertes de voûtes d'ogives carrées et de berceaux triangulaires en alternance, ne correspondent pas à la largeur des chapelles rayonnantes, qui s'y relient par trois arcades reposant sur deux légères colonnes. Ce système est adopté à la fin du XIIe siècle, à Saint-Remi de Reims et à Notre-Dame de Châlons-sur-Marne; au XIIIe siècle, à Saint-Quentin et à la chapelle de la Vierge de la cathédrale d'Auxerre. L'alternance de voûtes carrées et triangulaires pour couvrir une galerie tournante avait été employée dès le IXe siècle à Aix-la-Chapelle. C'est à l'école romane germanique que la Champagne emprunte le couronnement de certains clochers gothiques à quatre pignons, comme ceux de la cathédrale et de l'ancienne église Saint-Nicaise à Reims.

Fig. 21 — Plan de la cathédrale de Soissons.
(D'après Dehio et Bezold.)

Les édifices les plus remarquables sont, au XIIe siècle, le chœur de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-sur-Marne (1157 à 1183); à Reims, le chœur de Saint-Remi, élevé de 1170 à 1190 environ; Saint-Quiriace de Provins, Voulton, Souppes (Seine-et-Marne); la cathédrale de Soissons, commencée par le bras sud du transept vers 1175, continuée par le chœur consacré en 1212, et par la nef du XIIIe siècle.

Le plan de Saint-Yved de Braisne offre une disposition originale; l'abside simple est flanquée d'absidioles non parallèles, mais ouvertes sur un axe diagonal, de façon que du vaisseau central on puisse voir d'un seul coup d'œil les autels des cinq absides qui s'épanouissent en éventail. La cathédrale de Reims fut élevée de 1211 à 1400 environ, sous la direction successive de Jean d'Orbais (1211-1231), Jean Le Loup (1231-1247), Gaucher de Reims (1247-1255), Bernard de Soissons (1255-1290), Robert de Coucy (mort en 1311), Colard (1318), Gilles de Saint-Nicaise (1352-1358). Une église non moins remarquable de Reims, Saint-Nicaise, fut commencée par Hues li Bergier en 1229, achevée vers 1300, démolie au XIXe siècle; on en a conservé de bons dessins. La cathédrale de Châlons-sur-Marne a été presque rebâtie de 1230 à 1280. On peut citer aussi les églises de Hans, Dormans, Louvercy, Sainte-Menehould, Orbais (XIIe et XIIIe siècle), Essomes près Château-Thierry (XIIIe siècle); les ruines de l'abbaye de Longpont (Aisne), de 1227, et de Mont-Notre-Dame; une grande partie de la collégiale de Saint-Quentin, dont le chœur, consacré en 1257, est l'œuvre de Vilard de Honnecourt et s'inspire de celui de Reims; l'église de Mouzon (1231), la cathédrale de Troyes fondée en 1206, le portail et le cloître de Saint-Jean-des-Vignes à Soissons, Saint-Jean-Baptiste de Chaumont, belle église des XIIIe et XIVe siècles; la cathédrale de Metz commencée au XIIIe siècle, continuée au XIVe, qui eut pour maître d'œuvre Pierre Perrat, de 1365 à 1384; la cathédrale et Saint-Gengoulf de Toul. Les églises de Champeaux, vers 1180, Brie-Comte-Robert (XIIIe siècle), la Chapelle-sur-Crécy (XIIIe et XIVe siècle), Donnemarie-en-Montois, Ferrières-en-Brie, le Lys près Melun, Montereau, Moret (fin du XIIe et XIIIe siècle), Rampillon (XIIIe et XIVe siècle); le chœur de la cathédrale de Saint-Dié, la collégiale d'Épinal (1209 à 1265), celle de Remiremont, les deux églises de Neufchâteau. L'église Saint-Urbain de Troyes, un des monuments les plus parfaits de l'art gothique, marque l'avènement du style du XIVe siècle; commencée en 1262, elle resta inachevée depuis 1329 et a été reprise de nos jours.

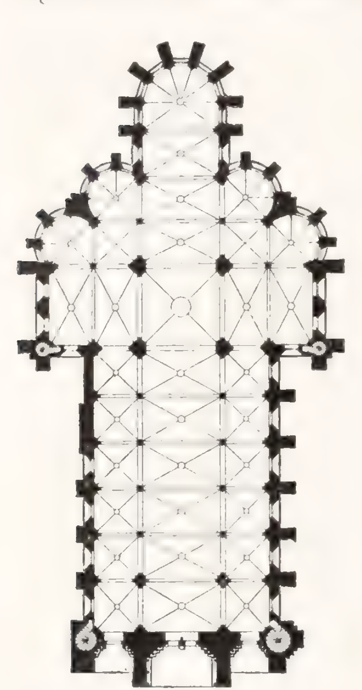
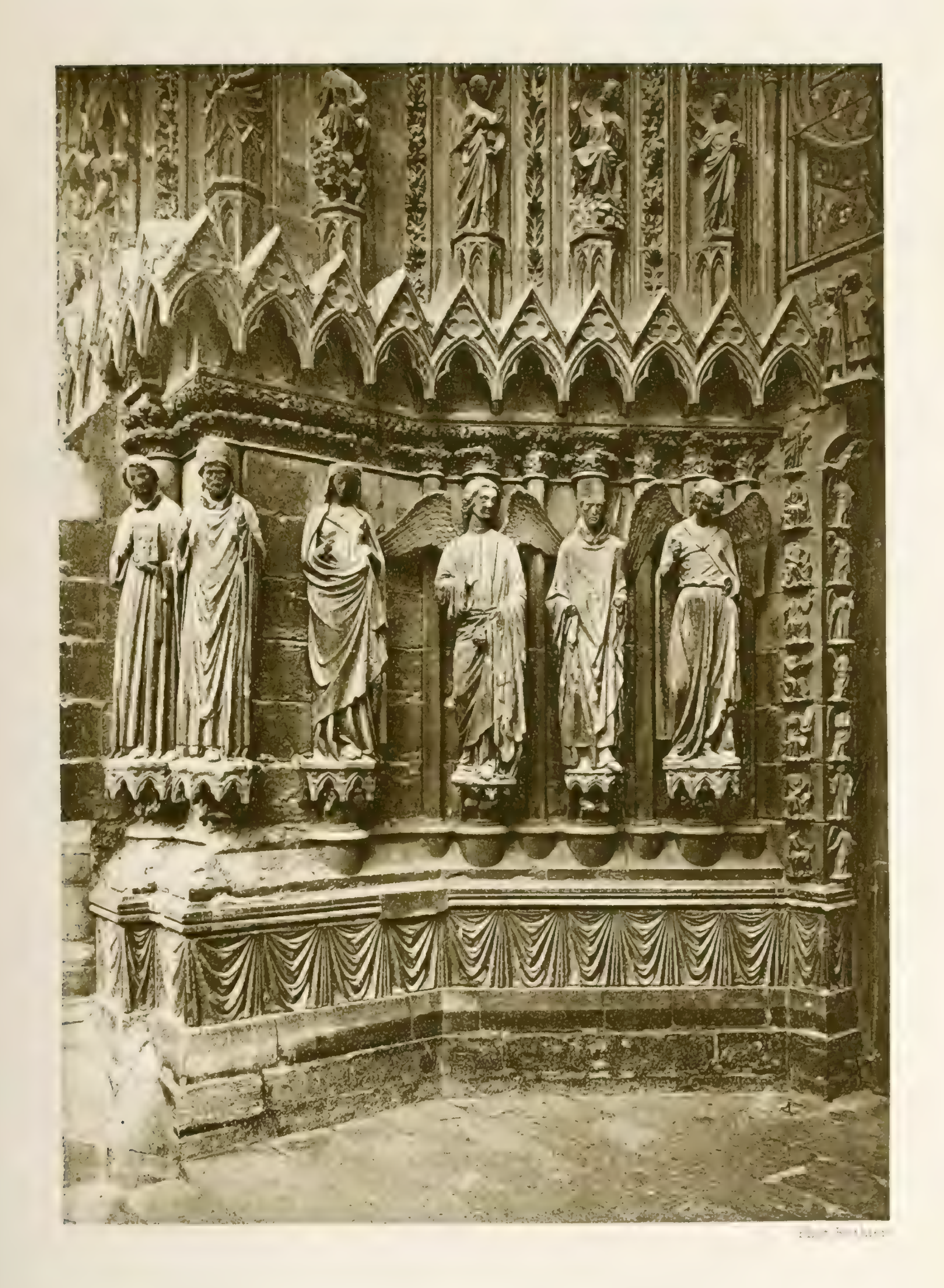


Fig. 22. — Plan de Saint-Yved de Braisne.
(D'après Dehio et Bezold.)

LE SUD-OUEST. — L'architecture gothique du Sud-Ouest, dite « style Plantagenet », très originale, procède en partie des traditions romanes de la région. Les églises ont une nef unique ou trois nefs de hauteur sensiblement égale, et comme les voûtes restent généralement bombées, les dou-



CATHÉDRALE DE REIMS._PORTE NORD DE LA FAÇADE

bleaux et les murs restent épais, et les fenêtres étroites. L'élégance de cette architecture réside dans les combinaisons curieuses de ses voûtes et dans la gracilité de certains supports. Les chevets rectangulaires sont très fréquents. Le premier édifice à date certaine est la nef unique de la cathédrale d'Angers, rebâtie sur fondations romanes par l'évêque Normand de Doué, mort en 1152, avant l'achèvement de l'œuvre. Ce monument et d'autres de la première période, tels que Saint-Maurice de Laval et le croisillon sud de l'église d'Asnières, ont des croisées d'ogives simples et épaisses, dont le profil rectangulaire est allégé de deux boudins dans les angles, et parfois d'une gorge médiane semée de fleurettes.



Phot. Enlart

FIG. 25. — Église Saint-Serge d'Angers.

Au XIIIe siècle, se développe une seconde période : parmi les églises à trois nefs, il faut citer la cathédrale de Poitiers, commencée dès 1162, terminée en 1374; le chœur de Saint-Serge d'Angers, les églises de Candes (Indre-et-Loire), du Puy-Notre-Dame et de Saint-Maixent (Deux-Sèvres); parmi les églises à une nef, la collégiale de Doué (Maine-et-Loire), et l'église (ruinée) de Toussaint, à Angers. Dans le plan de celle-ci et de l'église d'Asnières, on remarque la division de chaque bras du transept par une colonne centrale, mince et légère; le chœur de Saint-Serge d'Angers est divisé en trois nefs par des supports semblables. Les supports, colonnes ou piliers en faisceau de colonnes, sont minces et élancés; les voûtes deviennent de plus en plus bombées, et prennent non l'appareil, mais le tracé général de coupoles, qui parfois reposent sur des trompes en cul-de-four, parfois aussi sont des berceaux à pénétrations. De nombreux arcs forment l'armature de ces voûtes : elles ont des croisées d'ogives, des liernes, et aussi des nervures multiples et ramifiées ou entre-croisées. Le

type le plus complet et le plus remarquable de ce système était l'église de Toussaint, à Angers. On ajouta des voûtes de ce genre aux églises romanes de Saint-Jouin-de-Marnes et d'Airvault (Deux-Sèvres).

LE MIDI. — L'architecture gothique du Midi est simple et nue; non seulement quand elle emploie la brique, mais même dans les édifices de pierre, sa pauvreté sculpturale contraste avec la richesse de l'ornementation romane des mêmes régions. Le territoire de l'école, très étendu, comprend tout le Languedoc et la Provence, toute la Catalogne et l'Auvergne.

Les arcs-boutants, les bas côtés, les déambulatoires, comme aux cathédrales de Clermont, Limoges, Rodez, Toulouse, Narbonne, Bayonne, sont rares et imités de l'architecture du Nord; la plupart des églises ont une seule nef; au lieu de bas côtés, elles sont garnies de chapelles logées entre les contreforts, et au-dessus desquelles peuvent exister des tribunes. L'église de Lamourguié, à Narbonne, du XIIIe et du XIVe siècle, comme celle de Rabastens et la cathédrale d'Albi, présente une ceinture continue de ces chapelles autour de l'abside; elle a, de plus, la particularité rare de n'avoir pas de voûtes, mais une charpente portée sur des doubleaux faisant fonction de fermes. Certaines églises, comme Saint-Maximin (Var), n'ont que des chapiteaux sans sculpture; la sculpture d'ornement est touffue et confuse, la statuaire rare.

Dans la région toulousaine, l'architecture doit un aspect particulier à l'emploi de la brique, qui y est général et admirablement entendu. Les clochers octogones, procédant de la tradition romane locale, ont de nombreux étages; les clochers-arcades sont flanqués de tourelles réunies par des galeries de défense; de grands mâchicoulis sont bandés entre les contreforts. Les baies des clochers affectent des tracés particuliers bien propres à l'emploi de la brique : l'arc en tiers-point y est remplacé par l'arc en mître, et les cercles par des losanges. Des colonnettes de pierre dure garnissent les baies des cloîtres, les baies et angles des clochers. La brique, grande et plate, conserve sa forme romaine, et les constructeurs ont su retrouver la solidité et la majesté antiques.

Le Midi a connu le style de transition dès 1140 au moins, comme le prouvent la crypte et le chœur de Saint-Gilles, les porches de Saint-Victor de Marseille et de Saint-Guilhem-le-Désert, le transept de Maguelonne, Saint-André-le-Bas, à Vienne. On peut distinguer les imitations de l'art septentrional, exécutées sous la direction de maîtres d'œuvres venus du Nord, et les monuments d'un art autochtone en partie déduit, mais non imité servilement, du gothique français. Dans la première catégorie, il faut classer la cathédrale de Rodez commencée en 1277, la collégiale de Saint-Flour, la cathédrale de Bazas commencée en 1233, l'abbatiale de Valmagne (Hérault), l'église d'Aigueperse (Puy-de-Dôme), et la cathédrale de Clermont dont le chœur fut élevé de 1253 à 1285, par

Jean Deschamps, mort en 1248; la cathédrale de Bayonne commencée en 1215, celle de Lyon consacrée en 1246, Saint-Maximin (Var) commencé en 1295, la cathédrale de Limoges commencée en 1275, l'église d'Uzeste (XIIIe et XIVe siècle). Dans la seconde catégorie, beaucoup plus nombreuse, au XIIIe siècle la nef de la cathédrale de Toulouse, de 1211; Blasimont, la nef de la cathédrale et Sainte-Croix de Bordeaux, Saint-Macaire (Gironde); vers 1200, Saint-Paul-Serge (XIIe-XIIIe siècle) et Lamourguié (XIIIe-XIVe siècle) à Narbonne; l'église de Najac (Aveyron), terminée en 1269 par Bérenger Jornet; à Aix, Saint-Jean de Malte, commencé en 1251; la Souterraine (Creuse), Saint-Barnard de Romans, Saint-Antoine de Viennois (XIIIe et XIVe siècle), Notre-Dame de Montbrison fondée en 1225, le chœur de la cathédrale de Cahors (1285-1293); en Auvergne les églises de Billom, Chastreix; la cathédrale de Perpignan, Clermont-l'Hérault (XIIIe et XIVe siècle), Sainte-Cécile d'Albi, commencée en 1282 par le maître Bernard de Castanet; la cathédrale de Béziers de 1215 à la fin du XIVe siècle, celle de Lavaur (XIIIe et XIVe siècle), Saint-Louis-d'Hyères. En Corse, Saint-Dominique de Bonifacio.



Phot. Enlart.

Fig. 24. — Église Saint Dominique, à Bonifacio (Corse).

LA BRETAGNE. — La Bretagne a été divisée entre l'école du Sud-Ouest et l'école normande. De la première participent plus ou moins les églises de Brelevenez (Côtes-du-Nord), Guingamp, Notre-Dame-de-Lamballe consacrée en 1220, Léhon, Saint-Malo, Guérande, Merlevenez (XIIe et XIIIe siècle), la cathédrale de Vannes (XIIIe-XVe-XVIe siècle). A l'école normande, on peut rattacher la cathédrale de Tréguier (1296 et 1555), Notre-Dame-de-Kernitron, à Lanmeur; Saint-Dominique de Morlaix commencé en 1265, l'église abbatiale de la Pointe-Saint-Mathieu (XIIIe et XIVe siècle), la cathédrale de Saint-Pol-de-Léon (XIIIe siècle), celle de Dol achevée par le chœur qui date de 1231 à 1265.

LE CENTRE. — Dans la région du Centre, les monuments principaux sont, dans le département de l'Allier : une partie du chœur de Saint-Pourçain (imité de celui de Saint-Denis) et le chœur d'Ebreuil, bâti vers le début du XIIIe siècle sur le même modèle; dans le département du Cher : l'église cistercienne de Noirlac de la fin du XIIe siècle, la cathédrale de Bourges commencée vers 1275, consacrée en 1324; l'église Saint-Bonnet

dans la même ville, l'église d'Ainay-le-Vieil, la nef de Sancergues, du commencement du XIII[e] siècle ; Saint-Génitour du Blanc (XII[e] et XIII[e] siècle), Levroux et Mézières-en-Brenne (Indre), des XIII[e] et XIV[e] siècles.

ARCHITECTURE CIVILE, MILITAIRE ET MONASTIQUE. — L'architecture publique de la période gothique est très intéressante : aux XIII[e] et XIV[e] siècles on a continué d'élever des ponts, des aqueducs, des phares ; les communes ont affirmé leur puissance par la construction d'hôtels de ville et de beffrois, et ont embelli leurs places de fontaines monumentales. Les entrepôts du commerce et les hôpitaux que la charité élevait en grand nombre ont été aussi des édifices salubres, soignés et élégants.

On peut citer, le pont Saint-Esprit, élevé par les soins des frères Pontifes, les ponts Saint-Martial et Saint-Étienne à Limoges, le pont de la Frégeoire à Najac (1258), le Pont de Valentré (XIII[e] siècle) à Cahors (fig. 26), le pont de Champagnac et la Roque (Gard), du XIII[e] siècle ; les ponts d'Orthez, Mende, Albi, Entraygues, Bourdeilles et Nyons. Les arches sont généralement en tiers-point ; les culées forment des éperons triangulaires qui coupent le courant, diminuent sa prise et dérivent sous les arches les objets flottés.

Les fontaines ont eu une grande part dans les préoccupations de nos ancêtres, et ils ont su leur donner des formes heureuses, soit qu'ils les aient adossées à une colline ou à un mur, avec un bassin couvert, accessible par une ou plusieurs arcades (exemples à Lectoure, à la fontaine de Houndélie), soit qu'ils aient préféré isoler une vasque circulaire, avec pile centrale munie de gargouilles et portant un clocheton ou un motif de statuaire, comme le Saint-Martin à cheval, figure de bronze, qui couronnait la fontaine dite du « Chevalet », à Limoges. Souvent ces fontaines ont deux vasques superposées : la vasque supérieure, élevée sur un pied au centre du bassin, est percée de gargouilles sur son pourtour : c'est le dispositif qui a persisté dans nos fontaines modernes. Il reste en France très peu d'édifices de ce genre antérieurs au XV[e] siècle. En Italie, la fontaine des Gatteschi de Viterbe montre encore un bel exemple du XIII[e], et la grande fontaine de Pérouse (fig. 71), sculptée par Nicolas et Jean de Pise, au milieu du même siècle, a deux grandes vasques polygonales superposées, celle du dessus portée sur un quillage de petites colonnes. En France, on voit les vestiges d'une fontaine de ce genre, de 1200 environ, à Lagny.

Les autorités communales prenaient soin d'assurer une bonne édilité : l'alignement des voies, leur pavage, leur nettoyage, l'érection et l'entretien des édifices publics tels que l'hôtel de ville et les halles.

L'hôtel de ville se présentait sous l'aspect d'une maison noble, les bourgeois ayant comme collectivité les droits et privilèges que les nobles



Fig. 25. — CLOITRE DE NOIRLAC (CHER).

possédaient en tant qu'individus. L'hôtel de ville avait donc une tour, le *beffroi*, fortifiée comme un donjon, et des girouettes armoriées. Le beffroi contenait la bancloche ou cloche du ban, servant à appeler aux réunions les membres de la commune. L'hôtel de ville avait, comme les maisons privées, ses salles haute et basse ; à la grande salle était annexée une chapelle ; un cabinet contenait les archives, et le beffroi renfermait les cachots de la justice communale. De même que le rez-de-chaussée d'une maison peut être à usage de boutique, celui de la maison commune pouvait être largement ouvert et servir de halle. Les halles étaient de grands hangars dont le vaste toit pouvait reposer sur des pignons et des murs



Phot. Enlart.

Fig. 26. — Pont de Valentré à Cahors (1308).

percés d'arcades, sur des piliers ou sur de simples poteaux de bois. Aux halles étaient annexés les balances et les poids et mesures publics.

Peu de ces bâtiments communaux sont antérieurs au xve siècle. On peut toutefois citer des portions d'hôtels de ville et beffrois, tels que les beffrois de Boulogne-sur-Mer et de Bailleul (Nord) en partie du xiiie siècle, les vestiges de l'ancien hôtel de ville de Boulogne ; les halles de Saint-Pierre-sur-Dives (Calvados), le grenier à sel du Mans ; comme bâtiment consacré à la justice, on peut citer l'officialité de Meaux.

Les hôpitaux forment généralement une grande salle lambrissée, bien isolée et bien aérée, ayant au bout une chapelle visible de toute la salle. Le plus remarquable est l'Hôpital de Tonnerre (fig. 28).

L'architecture privée nous a malheureusement laissé fort peu de monuments antérieurs au xve siècle. Les maisons prirent un peu plus de développement, de luxe et d'élégance. Elles gardent quelque chose de la distribution antique : les corps de logis ne sont presque jamais doubles :

les pièces se commandent ou sont desservies par un couloir qui longe toute une face de l'appartement. Cette galerie peut être soit un corridor clos de parois et de vitrages, soit une loge ouverte qui rappelle l'*atrium* antique. Il est rare, toutefois, sauf en Espagne, qu'elle entoure les quatre côtés d'un préau ; elle règne en général sur une ou deux faces seulement de la cour intérieure, mais souvent il existe de ces galeries au rez-de-chaussée et à l'étage supérieur. Dans les villes, beaucoup de maisons ont pignon sur rue. La plupart comprennent un rez-de-chaussée et un ou deux étages ; dans les villes populeuses, il exista dès le XIIe siècle des maisons à trois étages. Le rez-de-chaussée est toujours très simple, peu percé sauf chez les marchands, dont la boutique ou les bureaux ont accès par une ou plusieurs arcades. Souvent aussi, il est bordé d'une loge à arcades qui permet aux passants de circuler à couvert, ou aux habitants de la maison de prendre le frais. Le premier étage est le plus riche ; il a de grandes fenêtres qui sont le morceau le plus orné de la maison. C'est là qu'était la grande salle : au-dessus de la boutique chez le marchand, de la salle basse ou salle des gardes dans les demeures nobles. L'usage des cloisons légères en menuiserie pour former des refends était assez répandu, et l'on tendait même de simples tapisseries pour établir, suivant les besoins, de petites subdivisions dans les grandes pièces.



Phot. Enlart

FIG. 27. — Salle capitulaire de l'Hôtel-Dieu de Provins.

On ne craignait pas de loger plusieurs dans une même chambre, de manger et de tenir cercle de conversation dans une même pièce ; de voir dresser la table ou même faire la cuisine, et de montrer son lit aux visiteurs. Cette simplicité, loin d'être de la barbarie, obligeait à de la tenue. Les pièces étaient donc sensiblement moins nombreuses qu'aujourd'hui.

La grande salle des demeures riches était surtout une pièce d'apparat, pour les actes de la vie officielle ; elle avait de vastes dimensions et plusieurs cheminées ; chez les particuliers, c'était l'équivalent des deux pièces que nous nommons salon et salle à manger. Celles des palais avaient une tribune pour les musiciens ; sous cette tribune on logeait l'échansonnerie et la paneterie. Les grandes salles seigneuriales étaient toutes reliées à la chapelle et aux appartements du seigneur ; elles avaient

une estrade portant un trône où il recevait les hommages et rendait la justice.

Les chapelles privées ont deux divisions, chapelle basse, communiquant avec la salle basse, pour les serviteurs, et chapelle haute reliée aux appartements du seigneur. On peut citer comme beaux exemples du XIIIe siècle celles de l'archevêché de Reims et du Palais de Paris.

Le *retrait* ou chambre à coucher avait pour dépendance la *garde-robe*, que nous appellerions cabinet de toilette et lingerie. Chez les princes, la chambre de retrait communiquait aussi avec des cabinets où



Phot. Enlart

Fig. 28. — Grande salle de l'Hôpital de Tonnerre (fin du XIIIe siècle).

logeaient des gardes, un oratoire, une *estude* ou cabinet de travail, une *chambre de parement* servant de salon d'audience, et une antichambre. S'il était usuel de loger plusieurs dans une chambre et même dans un lit, il était, du XIe au XVIe siècle, réputé convenable d'avoir pour chacun des latrines distinctes et de ne pas s'y rendre ostensiblement; aussi les latrines sont-elles multipliées et sont-elles souvent une dépendance du retrait et de la garde-robe dont, finalement, elles prirent le nom.

Dans l'architecture civile, les voûtes sont rares aux étages supérieurs; la plupart des grandes salles en sont dépourvues, tandis que presque toutes les salles basses sont voûtées. La voûte d'arêtes, la voûte en berceau et la coupole n'ont jamais cessé d'être en usage; les formes des arcs sont plus variées et les arcs en plein cintre ou surbaissés sont plus fréquents que dans l'architecture religieuse.

Les cheminées ont de grandes dimensions et un aspect monumental : elles ont conservé parfois la forme demi-circulaire, plus usitée à l'époque romane, mais le plan rectangulaire est plus fréquent : la hotte a la forme d'une pyramide ; les piédroits sont généralement ornés de colonnettes. Les cuisines des abbayes, châteaux et autres grandes demeures sont tout à fait monumentales : depuis le XIIe jusqu'au XVIe siècle, les exemples subsistants et les figures d'un certain nombre d'exemples disparus montrent une tradition constante ; la cuisine, souvent isolée par crainte d'incendie, forme une rotonde ou un carré ; la rotonde est la forme la plus ancienne ; tout autour s'alignent des cheminées, et, au centre de la voûte, une ouverture circulaire communique avec un grand lanternon d'appel.


Phot. Enlart
FIG. 29. — Hôtel Vauluisant à Provins.

Les escaliers peuvent être en bois ou en pierre, intérieurs ou extérieurs, droits ou en vis. Beaucoup sont extérieurs ; les uns droits, appliqués à une façade, portés sur un grand demi-cintre, et couverts d'un appentis ; les autres logés dans une tourelle carrée, cylindrique ou à pans.

Les fenêtres ne ressemblent pas, en général, à celles des édifices religieux. Il est vrai que l'on en trouve au XIIIe et au XIVe siècle qui ont le tracé en tiers-point, les fenestrages, parfois même les frontons aigus des fenêtres d'églises, mais elles en diffèrent essentiellement par l'emploi de châssis de bois ouvrants, auxquels répondent des feuillures battant sur un linteau qui traverse la fenêtre d'une imposte à l'autre. Le tympan est une verrière dormante. Les armatures de pierre sont plus épaisses, afin de résister à l'ébranlement du battement des châssis. Ces fenêtres sont exceptionnelles ; d'autres formes plus fréquentes sont mieux appropriées aux dispositions de l'architecture civile : beaucoup n'ont qu'un linteau soutenu par un meneau, généralement en forme de colonnette ; le linteau peut, comme à l'époque précédente, être orné d'arcatures ou entaillé d'arcs simulés, ou encore surmonté d'un arc de décharge. Il peut exister un tympan plein et orné, ou percé d'une ouverture, parfois rectangulaire et munie d'un châssis ouvrant.

A partir de 1250 environ, commence à entrer en usage un système de fenestrage appelé *croisée* ; c'est l'étrésillonnement d'une baie rectangulaire par une croix de pierre à feuillure intérieure dans laquelle viennent

battre quatre châssis et autant de volets intérieurs. La croisée semble avoir été connue des Romains, comme le prouvent une découverte faite à Sens en 1903, certaines peintures de Pompéi et certains tombeaux rupestres de Syrie; mais les plus anciennes croisées à date certaine du moyen âge sont une fenêtre du château de Boulogne, en 1231, celles du palais des comtes de Champagne à Provins, vers 1240, et la Maison des musiciens à Reims, vers la même date.

Les colonnettes et autres meneaux ont généralement à leur partie postérieure une languette de pierre percée d'ouvertures pour les verrous des châssis; on préféra bientôt une pièce de bois doublant le montant de pierre. Les embrasures forment des sortes de niches, car le mur qui s'étend de l'appui de la fenêtre au sol n'a pas besoin d'épaisseur, et il est commode qu'il soit mince pour qu'on puisse s'approcher des châssis et volets et se pencher au dehors. Cette paroi s'appelle *allège*. Les embrasures ont des bancs de pierre en vis-à-vis; on y posait des coussins.


Phot. Enlart

FIG. 30. — Remparts de Carcassonne.

La plupart des pièces sont couvertes de planchers à poutrelles; celles-ci viennent s'assembler soit sur les maîtresses poutres, dont des corbeaux de pierre soutiennent les extrémités, soit dans des lambourdes appliquées à tous les murs de la pièce et portées sur une suite de corbeaux. Les entretoises sont décorées de peintures formant en général des suites de médaillons, comme dans les beaux plafonds du musée de Metz.

La société féodale, s'étant beaucoup policée, ne se résigna plus à se confiner dans des donjons obscurs; le château gothique est un palais fortifié. Ceux de la petite noblesse rurale, spécialement dans les pays pauvres, restèrent conformes à la tradition romane; composés d'un donjon souvent carré et d'une chemise. Dans les châteaux de luxe, comme à Coucy vers 1230, le donjon peut garder toute son importance et rester isolé; mais dès le même temps, à Boulogne-sur-Mer (1231), on voit un château sans donjon, ceinture octogone de bâtiments autour d'une esplanade, avec tours aux angles. Là même où le donjon subsiste et garde son

individualité, le reste des bâtiments a pris un grand développement ; ils s'appuient à l'enceinte extérieure que défendent des tours puissantes ; on peut donc dire que le château gothique est le développement de la chemise du château roman, des bâtiments qui s'y appuient et des tours qui la flanquent. Dans ces bâtiments s'espacent assez à l'aise tous les services d'un palais et d'une forteresse ; logis de la garnison, cuisines, grande salle, chapelle, appartements du seigneur et de sa suite ; magasins et arsenaux.

Les donjons de l'époque de transition ont reçu des plans variés, parfois compliqués afin de présenter un meilleur flanquement ; le tracé carré persiste toutefois, et, comme toutes les formes simples, persistera toujours dans les œuvres peu soignées ; le tracé circulaire tend à prévaloir de plus en plus, et l'on trouve, dans la seconde moitié du XIIe siècle, le tracé cylindrique renforcé d'un éperon du côté le plus exposé. Philippe Auguste adopta et fit prévaloir le type cylindrique avec porte, non plus à l'étage supérieur, mais à rez-de-chaussée avec pont-levis sur le fossé qui entoure le donjon.



Phot. Enlart.

Fig. 31. — Donjon de Coucy.

A l'époque gothique, les archères se multiplient. Leurs embrasures sont garnies de bancs comme dans les fenêtres civiles. Une des parties les plus précaires de la fortification était les hourds ; on a vu que, dès la seconde moitié du XIIe siècle, on les a parfois remplacés par des mâchicoulis portés sur de grands arcs (fig. 30). A partir de 1250 environ, apparaît un autre système : à cette époque, le donjon de Coucy (fig. 31) et, d'après les dessins qu'on en a conservés, l'ancien donjon de Pont-de-l'Arche, ont reçu des consoles de pierre pour soutenir des hourdages. La porte de Laon, à Coucy, qui date aussi du XIIIe siècle, conserve une poutre de hourd reposant encore sur des consoles de pierre. Les châteaux du XIIIe siècle sont innombrables. Il faut citer aussi parmi les plus beaux types d'architecture militaire, les remparts de Carcassonne et d'Aigues-Mortes.

L'architecture monastique a produit au XIIIe siècle, en France et hors de France dans les styles français, des monuments très remarquables,

surtout ceux de l'ordre de Cîteaux, qui achevait de supplanter alors le vieil ordre de saint Benoît, et qui, de Bourgogne et de Champagne, se répandait jusqu'aux limites de la chrétienté, portant avec lui les modèles d'art de la terre natale, épurés selon le goût austère de saint Bernard.

II

PAYS-BAS

En Belgique, le style du nord de la France et de la Champagne se combine avec des influences germaniques dont la Champagne elle-même n'est pas exempte ; mais l'influence française reste prépondérante. Elle a dans Tournai un centre d'action et de rayonnement, et les moines de Cîteaux la propagent d'autre part en élevant des monuments tels que les belles églises de Villers et d'Aulne. Le plan champenois de Braisne et d'Essomes se retrouve à Saint-Martin-d'Ypres et à Lisseweghe ; le plan de la cathédrale de Tournai, souvent imité, présente comme à Soissons un déambulatoire à chapelles polygonales égales et peu profondes, réunies en une seule travée de voûte avec la galerie qui les dessert.

La Belgique et la Hollande ont deux remarquables monuments de transition : le transept de la cathédrale de Tournai et l'église des religieuses de Cîteaux de Ruremonde. La première est très influencée d'art germanique; la seconde appartient complètement à l'école rhénane et date de 1218 à 1224. On sait que le chœur primitif de la cathédrale de Tournai, fondé en 1110, n'avait été consacré qu'en 1171, et voûté vers 1190. Le transept est évidemment de la même construction, peut-être un peu antérieur; il marque un style plus récent que la nef, par laquelle la construction a commencé. Il se termine en absides pourvues de bas côtés et de tribunes à voûtes d'arêtes, mais dont la voûte haute repose sur six branches d'ogives épaisses et de profil carré, convergeant à la clef d'un grand arc-doubleau brisé. La partie droite du transept et sa tour-lanterne appartiennent à un style plus avancé. Les ogives y ont pour profil deux boudins séparés par un rang de têtes de clous.

L'église de Ruremonde réunit tous les caractères germaniques : plan tréflé, petites tours carrées flanquant le chœur, lanterne octogone sur le transept, nef à travées carrées répondant chacune à deux travées de bas côtés et de tribunes, vaste narthex affectant la disposition d'un transept occidental, et grosse tour carrée sans portail à l'ouest de ce narthex. L'abside de l'est a trois absidioles desservies par un déambulatoire étroit comme une simple coursière; les absides du transept sont à pans ; la lan-

terne a un triforium, et toute l'église est couverte de voûtes d'ogives, celles du vaisseau central agrémentées de clefs pendantes. De lourds pans de murs transversaux chargeant les doubleaux des tribunes tiennent lieu d'arcs-boutants.

L'église abbatiale de Saint-Bavon près Gand, consacrée en 1195, démolie par Charles-Quint, semble avoir été un magnifique édifice gothique primitif. Elle avait une tour centrale, deux au transept, une quatrième à la façade, et une cinquième sur le bas côté sud. Il n'en reste qu'un portail latéral. L'église Saint-Martin de Saint-Trond appartient au même style, mais elle est très simple. La belle église abbatiale gothique de Floreffe, reconstruite entre 1188 et 1250, a été complètement défigurée au XVIIIe siècle. Saint-Pierre de Tournai, malheureusement démoli vers le milieu du XIXe siècle, était un type charmant de l'art transitionnel. La tour centrale carrée était flanquée de tourelles rondes et formait à mi-hauteur une sorte de lanterne voûtée d'ogives avec triforium; une élégante galerie régnait à la base du pignon de la façade. La haute tour carrée de Saint-Piat, dans la même ville, présente encore un bon exemple du style de transition; celle d'Antoing près Tournai est presque semblable.

L'abbaye cistercienne de Villers, fondée en 1147, fut commencée seulement en 1197; l'église fut achevée vers 1275 sous l'abbé Arnould de Ghistelles; reprise et agrandie au XIVe siècle, elle appartient au style français de l'époque. L'abside à pans est simple; le transept a deux bas côtés, celui de l'est formant chapelles; la nef a des voûtes sexpartites dont chaque travée répond à deux travées des bas côtés sans que cette disposition influe sur les piliers, qui sont tous en forme de colonnes. En élévation, l'abside présente une disposition originale, à trois étages : en haut et en bas un rang de fenêtres simples en lancette, et entre les deux un rang de baies en plein cintre que remplit une superposition de deux œils-de-bœuf, ordonnance analogue à celle de quelques églises de transition de l'Ile-de-France, Poissy, Champeaux, Moret, Notre-Dame de Paris. Cette disposition se répète aux extrémités du transept. Les arcs-boutants sont très simples et, à l'extérieur, de grands arcs de décharge surbaissés sont bandés entre les colonnes engagées sur lesquelles ils s'appliquent. Une grande partie des bâtiments claustraux sont conservés; les plus remarquables sont la cuisine et le réfectoire du XIIIe siècle; la cuisine, avec sa grande cheminée centrale, rappelle en plus grand celle de Bonport.

L'abbaye cistercienne d'Orval (Luxembourg belge) appartenait à un style plus particulier à l'ordre : l'extrémité de transept conservée montre trois baies en plein cintre, garnies d'élégantes colonnettes et surmontées d'une rose à six grands lobes circulaires; ce débris rappelle absolument l'art bourguignon de la fin du XIIe siècle. Les églises abbatiales des Dunes et de Ter Doest, bâties au XIIIe siècle, étaient les plus belles de la Bel-

gique ; malheureusement, elles ont été détruites en 1571 par les protestants, mais à côté de la seconde subsiste l'église paroissiale de Lisseweghe, type très pur et très riche de l'art du XIIIe siècle.

En Hollande, l'église d'Adelwerth fut bâtie en 1214 sur le modèle de Clairvaux.

L'église paroissiale de Pamele à Audenaerde est datée de 1235 par une inscription qui donne le nom du maître de l'œuvre, Arnould de Binche ; en 1238, elle était terminée. C'est donc un édifice d'une grande unité, à part un bras du transept et un bas côté reconstruit au XIVe siècle. Le déambulatoire n'a qu'une grande chapelle ; une tour octogone s'élève au centre du transept ; les supports sont en forme de colonnes ; le triforium est composé de petites lancettes sur colonnettes ; les fenêtres, sauf dans les étroits pans coupés de l'abside, sont des groupes de trois lancettes encadrées d'un arc en plein cintre.

Bruxelles conserve, de l'architecture du XIIIe siècle, le chœur de Sainte-Gudule, commencé vers 1220, et Notre-Dame, qui, érigée en paroisse en 1216, dut être rebâtie à cette date. Sainte-Gudule a un déambulatoire à chapelles peu profondes, à deux pans, avec fenêtres en plein cintre, et de grandes fenêtres hautes en tiers-point garnies d'un riche fenestrage et couronnées de frontons aigus. C'est peu après 1216 que furent élevés le chœur et le transept de Notre-Dame dite la Chapelle. L'abside à pans a de grandes fenêtres en plein cintre encadrées de moulures et de colonnettes et que garnit un fenestrage comme ceux de Reims. La corniche est sculptée de feuillages et de figures grimaçantes.

Tournai possède cinq monuments remarquables du XIIIe siècle : Saint-Quentin (en grande partie), Saint-Jacques, bâti de 1219 à 1257 par l'évêque Gautier de Marvis ; la Madeleine, bâtie en 1251 ; Saint-Nicolas (1251), et surtout le chœur de la cathédrale, dont il a déjà été question. Les premiers ont subi l'influence germanique, tandis que le chœur de la cathédrale est un bel exemple d'art français.

Saint-Martin d'Ypres fut commencé en 1221, par le sanctuaire ; en 1254, on élevait le transept et la nef ; la façade et la tour ne datent que du XVe siècle. Cette église a le plan de Saint-Yved de Braisne : abside simple et se raccordant au transept par quatre chapelles décroissantes tracées en éventail. Les proportions sont belles et l'architecture a beaucoup d'élégance. Tous les piliers ont la forme de colonnes élancées à chapiteaux octogones ; le triforium se compose d'une suite de baies étroites et hautes en plein cintre dans le chœur, et reposant alternativement sur des colonnettes isolées et couplées, tandis que dans la nef elles datent du XIVe siècle et sont aiguës, ornées de redans et d'écoinçons évidés, et portées sur des faisceaux de colonnettes prismatiques. Le triforium du croisillon nord marque une date et présente une forme intermédiaire, tandis

que celui du sud a des arcades géminées plus riches. La rose sud du transept est très originale par son tracé. Le chœur a deux étages de fenêtres, géminées dans le bas, et formant en haut des groupes de trois lancettes encadrées d'un arc en plein cintre qui correspond aux formerets. Une coursière extérieure traverse ces fenêtres hautes. Parmi les formes originales de Saint-Martin, il faut noter des arcatures du XIIIe siècle, les unes surbaissées, les autres ayant, au lieu d'un arc, un linteau sur corbeaux.



Phot. Enart

FIG. 32. — Chœur et nef de Saint-Martin d'Ypres.

L'église Sainte-Walburge de Furnes, construite de 1230 à 1280, fut incendiée, en partie détruite, et rebâtie en 1353. C'est un monument en brique et pierre conçu sur un vaste plan; mais le chœur seul subsiste, avec la partie orientale du transept et les restes d'une nef du XIVe siècle, misérable et inachevée. Le chœur a un déambulatoire à cinq chapelles; de grandes chapelles rectangulaires s'étendent à l'est du transept et se relient au déambulatoire, comme à Notre-Dame de Saint-Omer. Les piliers en pierre de Tournai ont la forme de hautes colonnes avec chapiteaux octogones à crochets de faible relief; la partie haute de l'édifice est courte par rapport au déambulatoire; la voûte, les chapiteaux des colonnettes qui reçoivent ses arcs, les fenestrages et les arcs-boutants sont refaits au XIVe siècle. Les arcs-boutants de brique portent, sur des claires-voies ajourées de quatrefeuilles, des caniveaux inclinés. Le triforium est une suite de baies étroites séparées par de hautes colonnettes et amorties non par des arcs, mais par des linteaux sur corbeaux.

A Gand, une église intéressante du XIIe et du XIIIe siècle, Saint-Nicolas, avait originairement une tour-lanterne voûtée d'ogives, une nef sans voûte, éclairée par des groupes de trois baies; le pignon occidental et ceux du transept sont flanqués de tourelles; le déambulatoire est entouré de chapelles peu profondes du type de la cathédrale de Tournai.

A Bruges, deux grandes églises du XIIIe siècle, Notre-Dame et Saint-

Sauveur, ont un déambulatoire à chapelles, et des piliers en faisceaux de colonnettes, et non de grosses colonnes uniques, comme la plupart des autres églises du même pays. A Notre-Dame, le transept est plus bas que le vaisseau central, et le triforium a été refait au XVIIe siècle ; à Saint-Sauveur, il se compose d'une suite d'étroites lancettes.

Les principaux édifices monastiques de Belgique sont, à Saint-Bavon près Gand, un cloître et les ruines d'une belle salle capitulaire de style gothique primitif, et les ruines de Villers.

Le plus bel édifice civil est le bâtiment des Halles d'Ypres, élevé



Phot. Enlart.

FIG. 33. — Les Halles d'Ypres.

de 1201 à 1304. Sa façade antérieure est longue de 133 m. 10 cm. ; le beffroi, partie la plus ancienne et la seule voûtée, occupe le centre. L'aile de droite, ou *vieille halle*, fut achevée en 1230 ; l'autre en 1285 ; l'aile en retour ou conciergerie, au XIVe siècle seulement. L'ordonnance est néanmoins très homogène ; elle comprend sur la façade 44 travées pourvues de portes au-dessus desquelles des fenêtres sont disposées comme des tympans ; l'étage supérieur a de belles fenêtres en arc brisé à remplages découpés, et ses trumeaux sont ornés de niches et de statues.

Un autre bel édifice du XIIIe siècle, l'Hôtel-Dieu de Gand, dit la Byloque, comprend deux grands bâtiments en rectangle allongé, parallèles et contigus ; l'un est la chapelle ; l'autre, qui était la salle des malades, est plus élevé, pourvu d'un portail à deux baies dont le

tympan géminé, richement sculpté, représente le Trépas de la Vierge.

Le beffroi de Tournai date également du XIIIe siècle dans sa partie inférieure. C'est une tour carrée isolée, garnie aux angles de tourelles octogones à flèches de pierre. Entre les tourelles sont bandés de grands arcs de décharge en tiers-point, mais ces tourelles et ces arcs semblent une addition faite pour consolider la tour après l'incendie de 1391. L'architecture primitive était donc plus que simple.

Tournai possède des restes de maisons du XIIIe siècle, notamment, rue Saint-Piat, une remarquable façade dont les grandes fenêtres à croisées, avec colonnettes et corbelets, ne sont séparées que par des trumeaux presque aussi étroits que les meneaux, suivant un type qui deviendra usuel dans la région aux siècles suivants. La maison des Templiers, à Ypres, est remarquable par les trois belles fenêtres en tiers-point et à tympans découpés de son étage supérieur.

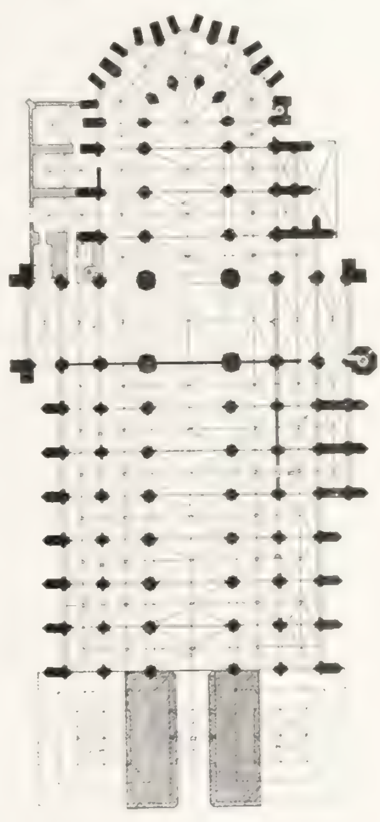


Fig. 54. — Plan de la cathédrale d'Utrecht.

D'après Dehio et Bezold.

L'architecture civile et militaire du XIIIe siècle est brillamment représentée au château de Gand : sa grande salle de six travées s'élève sur une salle basse dont trois rangs de colonnes trapues portent les voûtes d'ogives et se couronnent de puissants chapiteaux à crochets.

En Hollande, l'influence du nord de la France se répand par Tournai. A Damme, au XIIIe siècle, l'église ruinée de Notre-Dame a des piliers en forme de colonnes à chapiteaux octogones à crochets, et des groupes de trois élégantes fenêtres en tiers-point dans l'embrasure desquelles circule une coursière; elle n'a pas de triforium, car les bas côtés comme la nef étaient sans voûte. L'église d'Ardenburg en Zélande a les mêmes supports plus trapus et un triforium pareil à celui de Saint-Jacques de Tournai; la nef est sans voûte et les bas côtés ont des fenêtres géminées comme à la Madeleine de Tournai. La chapelle sud de la cathédrale de Bois-le-Duc date du XIIIe siècle. La cathédrale d'Utrecht, bâtie de 1254 à 1267 est une très grande église dont la nef, écroulée en 1674, n'existe plus. Le plan du chœur est analogue à celui de la cathédrale de Tournai.

Le grand portail du XIIIe siècle de Saint-Servais, à Maestricht, est remarquable par ses nombreuses voussures en tiers-point, ses piédroits garnis de colonnettes et de statues, et son tympan du Trépas et du Cou-

ronnement de la Vierge, analogues aux œuvres françaises du même temps. Ce portail était entièrement couvert de peintures qui ont été rafraîchies.

Dans le nord de la Hollande, comme en Danemark et dans une partie de l'Allemagne, sous l'influence sans doute du commerce maritime, une série d'églises du XIII[e] siècle se sont inspirées de l'art du sud-ouest de la France; si, elles en diffèrent, c'est surtout par l'emploi de la brique et la pauvreté de l'ornementation. Ce sont des monuments à nef unique et à transept saillant, divisés en travées carrées, couverts de voûtes d'ogives bombées, dont l'appareil se rapproche de la coupole et dont la croisée est renforcée de liernes. A ce type appartiennent l'église de Stedum, qui présente une abside comme la cathédrale d'Angers; les églises de Zuidbroek et Winschoten, qui ont le chevet carré. Dans la seconde, les fenêtres sont groupées par deux comme dans les modèles français. Au même groupe se rattache l'église de Termonde, près Anvers, qui a, comme ses modèles, des coursières intérieures sur l'appui des fenêtres. Des arcatures règnent au dedans et au dehors sous les fenêtres de ces églises; à Termonde, celles du dehors sont de grands arcs qui encadrent les fenêtres, et toutes quatre ont des rangs de petits œils-de-bœuf ouverts sous les fenêtres principales, particularité qui n'est pas d'origine française.

La Hollande conserve très peu d'architecture civile antérieure au XV[e] siècle. L'ancien hôtel des Loteries, à La Haye, n'est autre que la grande salle du palais achevé par Florent V en 1291; c'est un édifice de brique allongé, dont le pignon de façade est flanqué de deux tourelles rondes contenant des escaliers. Elles ont encore la décoration germanique et romane qui consiste en plates-bandes de peu de saillie raccordées à une frise de petites arcatures. Le milieu de la façade est percé d'une rose entre deux fenêtres bouchées en tiers-point avec meneaux et tympans ornés de trèfles; un rang de quatrefeuilles inscrits dans des cercles surmonte ces trois baies, et le pignon est occupé par un fenestrage simulé percé seulement de cinq ouvertures du même genre.

III

ALLEMAGNE

Un texte célèbre affirme l'origine française du style gothique en Allemagne; une chronique contemporaine rapporte, en effet, que l'église de Wimpfen-im-Thal, dont le chœur gothique date de 1259 à 1278, fut construite « *opere francigeno* » par un maître d'œuvres mandé de Paris.

L'Allemagne a gardé l'architecture romane jusqu'à la fin du XIII[e] siècle,

mais dès le commencement du même siècle, l'art gothique y fut apporté par des artistes français ou par des Allemands qui étaient allés travailler en France. On trouve alors des monuments où la décoration gothique et quelques voûtes d'ogives s'adaptent à une structure toute romane : c'est le produit de la collaboration d'artistes initiés et non initiés au nouveau style; telles les églises de Munstermayfeld et Freiberg, les cathédrales de Worms, Naumbourg, Bamberg, Brunswick, Paderborn.

La cathédrale de Bamberg fut rebâtie après l'incendie de 1185; en 1201, on y plaçait les reliques de sainte Cunégonde; en 1237, eut lieu la consécration, et des indulgences furent accordées pour la continuation de l'œuvre jusqu'en 1274. Elle a le plan germanique à deux absides, et des voûtes d'ogives bombées; sa sculpture rappelle celle de Reims.

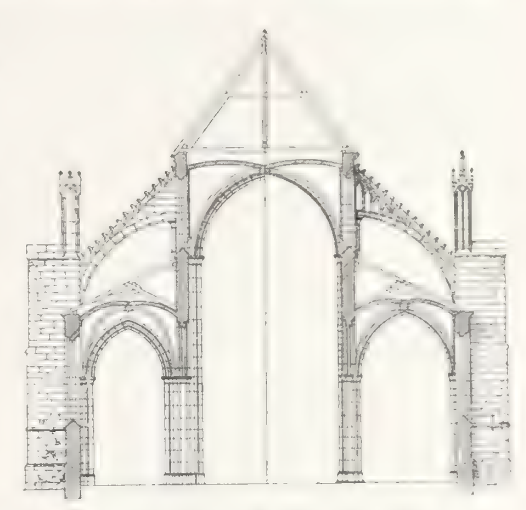


Fig. 55. — Coupe de Wimpfen im Thal. D'après Dehio et Bezold.

Des voûtes d'ogives ont été appliquées à des nefs romanes dont les bas côtés conservent la voûte d'arêtes, à la cathédrale de Mayence, la cathédrale et Saint-Martin de Worms, Saint-Vit d'Ellwangen, Arnsbourg, Fritzlar, tandis qu'à Saint-Cunibert de Cologne, à Sigolsheim et Wildenhausen, les bas côtés eux-mêmes sont voûtés d'ogives; à Bacharach, les bas côtés à voûtes d'ogives sont surmontés de tribunes à voûtes d'arêtes; deux travées de bas côtés correspondent à une travée de nef. A Sinzig, même système, toute la structure y est romane, quoique la voûte d'ogives règne partout. Les bas côtés et les tribunes ont des arcades en plein cintre; les fenêtres hautes ont la forme d'éventails festonnés; au centre du transept, une coupole à pendentifs est pourvue de toute une armature de branches d'ogives, et la voûte d'ogives bombée de l'abside a la forme générale d'un cul-de-four. A Saint-Quirin de Neuss, les absides du transept ont des culs-de-four; la lanterne, une coupole sur branches d'ogives; la nef, les bas côtés, les tribunes, des voûtes d'ogives et des arcs en tiers-point; l'ornementation est bien gothique. Les églises de Saint-Martin de Worms, Guebviller et Rosheim (Alsace), Gerresheim, Bamberg, Fritzlar, Karlsbourg, Enkenbach, Osnabrück, l'église de Sion à Cologne, présentent toutes le même mélange d'art roman et gothique, la même alternance de deux travées de bas côtés par chaque travée de nef. Un des meilleurs types du genre est l'église de Munstermayfeld, du XIIIe siècle.

dont la tour occidentale, barlongue à tourelles, rappelle certains clochers du Languedoc avec lesquels cependant, elle semble n'avoir aucune parenté. Les trois larges travées de nef ont des piliers en faisceaux de colonnes, des bas côtés, des arcs-boutants; le transept a des absidioles; l'abside principale a une voûte bombée et une galerie extérieure surmontée de frontons.

La cathédrale de Bonn, malgré ses voûtes d'ogives, a tout l'aspect extérieur d'une église romane; le système de ses piliers, en faisceaux de colonnes de diverses dimensions, le style de leurs chapiteaux à crochets, sont parfaitement gothiques; les voûtes, de plan carré, sont sensiblement bombées; la nef n'a pas d'arcs-boutants; ses murs épais sont allégés par un triforium à petites arcades sur colonnettes, et par une coursière traversant les embrasures des fenêtres, qui sont groupées par trois. Les doubleaux à double voussure sont en tiers-point; la plupart des autres arcs en plein cintre; les fenêtres des bas côtés ont le type original et essentiellement germanique en éventail festonné. Le transept se termine en absides polygonales; le chœur simple est éclairé par des œils-de-bœuf, et, à cause des stalles, les colonnes engagées qui reçoivent la retombée de ses voûtes reposent sur des encorbellements sculptés et de forme puissante.

Plus franchement gothique, et d'un style plus homogène, l'église Saint-Arbogaste de Rouffach est un intéressant monument du style ogival primitif, avec l'alternance germanique des travées. La nef s'éclaire par des groupes de trois fenêtres en lancette; les piliers ronds alternent avec les faisceaux de minces colonnes; un cordon de billettes relie les tailloirs de celles de la nef; les arcs-boutants sont très simples et massifs.

D'autres importations présentent un caractère homogène, et sont le rayonnement des écoles françaises voisines : à l'art bourguignon appartiennent les principales abbayes cisterciennes et leurs dérivés, et Saint-Sebald de Nuremberg; à la Champagne, un plus grand nombre d'édifices; la cathédrale de Chartres n'a pas été sans influence; l'Ile-de-France a fourni les meilleurs modèles; enfin, l'école du Sud-Ouest a exercé son action sur le cours inférieur du Rhin : Westphalie et Pays-Bas. Cette dernière et plus lointaine importation résulte des relations intimes que le commerce avait nouées entre l'embouchure de la Loire et les ports du nord de l'Europe.

Les églises de l'ordre de Cîteaux offrent une grande variété de plans, qui se rattachent presque tous aux types principaux du répertoire de l'ordre; celle de Maulbronn, presque complètement romane, a un sanctuaire carré, et quatre chapelles carrées au transept; celles de Hohenfurt en Bohême, du milieu du XIII[e] siècle, et de Charin (1272) ont une abside à pans et, au transept, quatre chapelles carrées; celle de Salem, dans le

grand-duché de Bade, a un chevet plat flanqué de doubles bas côtés, qui s'arrêtent au même alignement comme dans certaines églises de la Champagne et des régions voisines; Maishem (1255) a une vaste abside à



Phot. S. Lauer

Fig. 36. — Nef de Saint-Sebald de Nuremberg.

double déambulatoire sans chapelles, comme jadis Notre-Dame de Paris; Heisterbach, œuvre romane du XIIIe siècle, a un déambulatoire entouré d'absidioles empâtées dans un très large mur demi-circulaire. L'abbatiale cistercienne de Marienstatt, qui date de 1245, présente un déambulatoire

élégant, entouré de sept absidioles; celle de Sedlec, en Bohême (1280), a sept chapelles polygonales placées de même; celle d'Altemberg (1255) a en outre deux travées de doubles bas côtés correspondant au chœur, et des bas côtés au transept; c'est un plan semblable à celui des grandes églises du nord de la France. L'église cistercienne d'Ebrach est absolument conforme au modèle emprunté à l'architecture bourguignonne, et reproduit en France à Noirlac (Cher), Acey (Jura), Saint-Jean-d'Aulph (Savoie), — en Angleterre à Roche, — en Italie à Fossanova, Casamari et San Galgano. On peut citer aussi comme des imitations absolues du style de la Bourgogne, le porche de l'abbatiale de Maulbronn, et le cloître de Saint-Mathias près Trèves.

Le plan champenois, dont le type le plus remarquable est Saint-Yved de Braisne (fig. 16) a été, au XIIIe siècle, reproduit à Xanten, à Oppenheim, en 1205 à Saint-Martin de Cassovie (Hongrie), au XIVe siècle à Anclam. Notre-Dame de Trèves est une combinaison de ce système et du plan en quatrefeuille.

Le plan de la cathédrale de Soissons (fig. 15) avec ses chapelles réunies au déambulatoire par un même système de voûtes, a été imité à Lübeck, en 1275 dans la cathédrale, en 1271 à Sainte-Marie. Le déambulatoire de la cathédrale d'Halberstadt (XIIIe s.) n'a qu'une chapelle; celui de la cathédrale de Verden, bâtie en 1290, n'en a pas : il peut se comparer à celui de la cathédrale danoise de Roeskilde, et au plan primitif de celles de Paris et de Bourges. Beaucoup d'églises gothiques germaniques ont une abside flanquée de deux absidioles parallèles, comme Saint-Étienne de Vienne, la cathédrale de Ratisbonne (1275), et l'église dominicaine de la même ville (1275).

Sainte-Marie de Wolkmarsen est un monument de 1265 à 1280, composé d'un sanctuaire carré et de trois nefs de trois travées, voûtées d'ogives; une tour carrée forme saillie à l'ouest; le portail occidental a un tympan sculpté et un fronton; celui du sud, en tiers-point sans tympan; les boudins de ses voussures ont une bague formant clef. L'intérieur rappelle beaucoup les monuments contemporains de la Champagne et de la Lorraine, en particulier l'église d'Étain. La nef de la cathédrale d'Halberstadt, construite au XIIIe siècle, remaniée au XIVe, semble avoir eu une parenté avec celle de Strasbourg.

Le clocher de la cathédrale de Naumbourg a sur les angles des tourelles évidées de plusieurs étages de petites arcades; il s'inspire très visiblement des tours de la cathédrale de Laon, mais les deux autres tours, octogones, le plan à deux absides, la nef couverte d'une simple voûte d'arêtes, et beaucoup de détails d'ornementation encore romans, sont purement germaniques.

La cathédrale de Magdebourg, commencée en 1208, a reçu un déambulatoire à piliers entouré de chapelles rayonnantes à trois pans, un transept avec lanterne centrale et quatre clochers, une nef qui date surtout du XIV[e] siècle, des bas côtés et des tribunes. Les tours et l'ordonnance



Phot. G. [illegible] Magdebourg.

Fig. 57. — Cathédrale de Magdebourg.

de la nef rappellent la cathédrale de Laon; mais l'ornementation des parties les plus anciennes est romane ; entre 1225 et 1255, date où l'église fut à peu près achevée, l'architecture et l'ornementation devinrent tout à fait gothiques. Toute l'église est voûtée d'ogives; le chœur a un aspect extrêmement particulier : des piliers lourds et trapus, où s'appliquent des colonnes et colonnettes, portent des arcades en lancettes surélevées; les tribunes ont des baies simples étroites et hautes; entre ces baies, les

trumeaux sont ornés de grandes statues de saints portées sur des colonnes de marbre, et surmontées de dais coupant les colonnes des arcs de la voûte; au-dessous, des bas-reliefs romans ont été remployés. La composition est étrange et peu cohérente, et il est difficile de discerner les remaniements des gaucheries, d'autant plus que les chapiteaux gothiques du meilleur style français voisinent avec des chapiteaux romans germaniques, peut-être contemporains, et avec une variété hybride où l'artiste allemand s'est essayé dans le style français. Cinq lignes horizontales s'affirment puissamment de l'imposte des arcades à l'appui des fenêtres, l'une d'elles règne à mi-hauteur des baies de la tribune, et pourrait être l'ancienne imposte; les moulures qui forment bagues autour des fûts témoignent d'une influence bourguignonne. Parvenue au-dessus des tribunes, l'architecture rejette toutes ces complications et tous ces vieux souvenirs comme un lest inutile, et prend son essor.

La cathédrale de Limbourg-sur-la-Lahn, consacrée en 1235, est une imitation de la cathédrale de Laon, alourdie par la tradition romane. Le plan comprend une abside demi-circulaire avec déambulatoire, dont les trois chapelles ne sont que des niches dans l'épaisseur d'un gros mur, un transept simple avec deux absidioles empâtées dans un rectangle de maçonnerie, une nef de quatre travées avec bas côtés, et un narthex. Des tribunes et un triforium règnent autour de toute l'église, et se continuent même autour du transept sans bas côtés, qui a deux chapelles rectangulaires au bout de chaque bras; le narthex a un étage supérieur reliant deux tours; le transept a une lanterne octogone et quatre tourelles d'angles carrées. L'ordonnance comprend des voûtes sexpartites sur le transept, et sur le vaisseau central où chaque travée répond à deux travées latérales simplement voûtées d'arêtes. Les arcs-boutants sont très simples. Les fenêtres, comme à Laon, sont en plein cintre alors que tous les autres arcs sont brisés; le triforium, composé de petites arcades brisées sur colonnettes, est le même que dans toutes les églises gothiques primitives du nord de la France; les baies des tribunes sont aussi d'un modèle français usuel : des groupes de deux arcades dans la nef, trois dans le transept et le chœur, s'encadrent d'un arc de décharge; les piliers garnis de colonnes qui répondent aux retombées de la voûte centrale alternent avec des piles carrées à simple imposte. Le type des chapiteaux à crochets est bien français, ainsi que le portail, d'une grande simplicité, et la rose de la façade, avec sa cloison de pierre percée de neuf cercles, tandis que les plates-bandes, les frises d'arcatures, les frontons qui surmontent chaque pan des tours, les arcatures extérieures de l'étage de fenêtres, les galeries extérieures du transept et du déambulatoire, marquent la persistance des traditions locales.

L'église Saint-Géréon de Cologne a une rotonde de 1227 qui montre le même mélange d'art gothique français et de souvenirs romans germaniques. Vers la même date, la nef de Saint-Martin-le-Grand, dans la même ville, montre, au-dessus de ses bas côtés romans, un élégant triforium composé d'arcs en tiers-point sur colonnettes, des groupes de trois fenêtres en plein cintre et des voûtes d'ogives bombées sur plan carré.

Notre-Dame de Trèves, commencée en 1227, c'est-à-dire presque en même temps que la cathédrale d'Amiens, est le premier exemple d'architecture purement gothique en Allemagne. Le style français a été adopté sans réserve; des traditions germaniques, le maître d'œuvres n'a retenu que la donnée générale du plan; encore a-t-il pris le plan champenois de Saint-Yved de Braisne avec son abside accostée d'absidioles disposées en éventail, et de ce plan a-t-il fait un rabattement à l'ouest pour produire une église à deux absides; entre ces absides, deux autres, sans chapelles latérales, forment transept; cependant, le plan se rapproche plus d'une rotonde que d'un quatrefeuille : l'abside principale est précédée d'un chœur, les autres, presque égales entre elles, décrivent un polygone à angles rentrants et sortants inscrit dans un cercle. Au centre, quatre piliers ronds cantonnés chacun d'autant de colonnes soutiennent la lanterne carrée ; huit piles rondes plus minces portent les voûtes et forment comme un double déambulatoire à la rotonde; il existe peu de conceptions architecturales plus charmantes.



Phot. Enlart

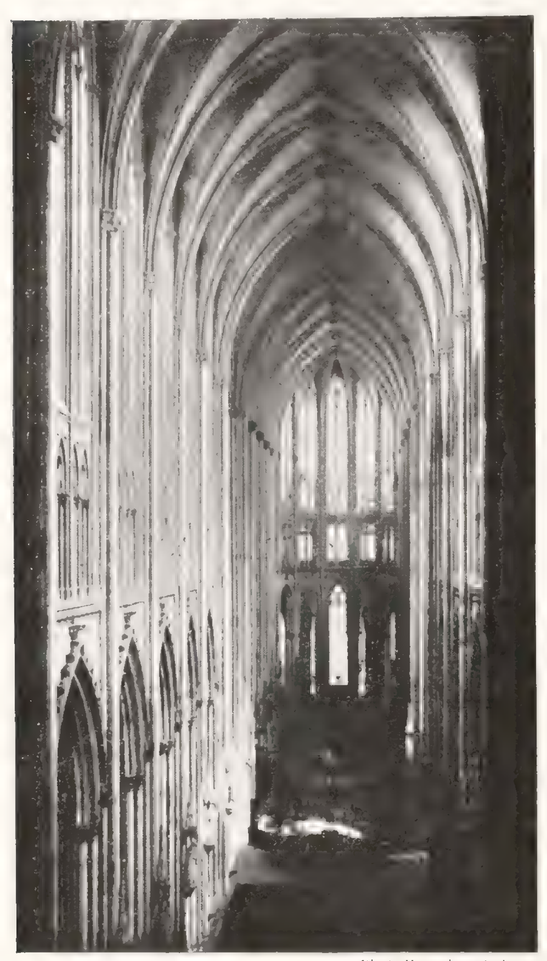
Fig. 58. — Notre-Dame de Trèves.

Sainte-Catherine d'Oppenheim, construite de 1262 à 1317, a le plan de Saint-Yved de Braisne. Une partie de la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau date du XIIIe siècle ; celle de Ratisbonne de 1275

La chapelle d'Ebrach, d'un style tout à fait français, a des voûtes sexpartites, mais elles offrent cette particularité que les arcs de refend des croisées sont traités comme les autres arcs-doubleaux, un peu plus épais que les ogives et profilés autrement.

C'est à l'influence du nord de la France qu'il faut rattacher surtout la magnifique cathédrale de Cologne, qui participe de celles d'Amiens et de Beauvais. Ce chef-d'œuvre de l'architecture gothique en Allemagne

fut commencé en 1248 par le maître Gérard, que l'on croit avoir été Gérard von Rill; mais ce nom de famille n'est pas certain et M. Dehio ne rejette pas l'hypothèse que ce maître pouvait être un Français. S'il ne l'était, certainement il avait étudié de très près l'architecture française, car le plan du chœur est le même que celui d'Amiens, et M. Dehio remarque que celui-ci ne fut commencé qu'en 1258; Gérard a donc connu les dessins avant qu'ils fussent exécutés, et semble avoir eu un rôle important dans la construction d'Amiens, ce que confirmerait la coïncidence du commencement des travaux de Cologne avec la suspension de ceux d'Amiens. Le chœur de Cologne ne fut, toutefois, consacré qu'en 1322.



Phot. Hippolyte Aubert

Fig. 59. — Cathédrale de Cologne.

L'influence du sud-ouest de la France se traduit, on l'a vu, dans le nord des Pays-Bas, par une série d'églises à nef unique; elle n'est sans doute pas étrangère à la création du type germanique d'églises à trois nefs d'égale hauteur (ce qui dispense des arcs-boutants) sans transept et sans déambulatoire, dit *Hallenkirche*, et c'est de cette source que procèdent les voûtes bombées sur plan carré, portées sur ogives et sur liernes, qui sont fréquentes en Allemagne, Danemark et Suède. La cathédrale de Münster en Westphalie a des voûtes de cette espèce. Or, non seulement une clef sculptée orne l'intersection de la croisée, mais à l'église cistercienne de Loccum d'autres médaillons s'espacent sur les ogives. Dans les mêmes églises et dans plusieurs autres, les croisées d'ogives ont de petites clefs pendantes, forme qui, en France, ne se rencontre pas avant le XVe siècle.

Le type dit *Hallenkirche* apparaît à la fin du XIIe siècle : on en voit des exemples romans à la chartreuse de Prüll, Saint-Léonard de Ratisbonne, Melverode; au XIIIe siècle, l'église à trois nefs de Sainte-Marie-la-Grande, à Lippstadt, de formes toutes gothiques, n'a cependant que des voûtes

d'arêtes; à Billerbeck, la nef centrale seule a des voûtes d'ogives; à Berne et à Methler enfin, se voient des exemples entièrement voûtés d'ogives. Le premier exemple franchement gothique semble être Sainte-Élisabeth de Marbourg, monument élevé de 1235 à 1283, et le type à trois nefs s'y combine avec la vieille tradition germanique du plan tréflé.

Le plan tréflé se voit à la cathédrale de Bonn, et à Sainte-Croix de Breslau (XIIIe et XIVe s.). A Notre-Dame de Trèves il se combine avec le plan à deux absides, devenu plus rare au XIIIe siècle. Une église du commencement du XIIIe siècle, celle du Harlungerberg, à Brandenburg, rappelle par son plan en quatrefeuille régulier Saint-Satyre de Milan : sur le sanctuaire à trois pans s'ouvrent directement autant d'absidioles, et les lourds piliers couronnés de simples impostes soutiennent des voûtes à épaisses ogives de profil rectangulaire. Ces églises sont exceptionnelles, mais celles de plan circulaire ont continué d'être assez nombreuses : on peut citer celle de Druggelte, pourvue d'un bas côté et d'une absidiole ; en Carinthie, celle de Tullen, avec crypte, et celle de Deutsch Altenburg; dans l'empire d'Autriche, celle de Hartberg et la *Karlhofkirche* de Prague, qui date de 1277 et dont le plan est un octogone avec bas côté ; dans le grand-duché de Luxembourg, la belle et curieuse chapelle à deux étages du château de Vianden. La chapelle du château de Kobern, de 1218, est une rotonde fort originale par son mélange d'archaïsme germanique et de formes françaises très exactement reproduites; les voûtes du bas côté sont une sorte de demi-berceau à nervures; les supports sont des piliers ronds renforcés de quatre colonnettes et couronnés de chapiteaux à deux étages qui rappellent la cathédrale de Reims.

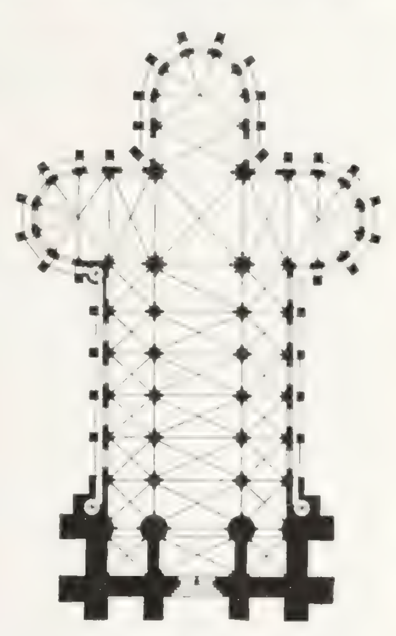


FIG. 10. — Plan de Sainte-Élisabeth de Marbourg.
(D'après Dehio et Bezold.)

L'architecture monastique de la première période gothique a laissé de très beaux exemples en Allemagne, tels que l'abbaye cistercienne de Maulbronn, avec son admirable réfectoire à deux nefs dont les voûtes retombent sur des colonnes élégantes, et son cloître; celui de Notre-Dame de Trèves, dont les baies en plein cintre encadrent des fenestrages d'un type original ; celui de Saint-Mathias près Trèves, et bien d'autres.

Des maisons du XIIIe siècle se voient à Trèves, Nuremberg et autres villes, et l'architecture publique a laissé des vestiges, comme une partie du rez-de-chaussée de l'Hôtel de ville d'Aix-la-Chapelle, qui montre une

grande salle basse en rectangle allongé divisée en deux nefs suivant un type également usuel en France.

Parmi les grandes salles de châteaux, une des plus belles est limitrophe de la France et de l'école germanique, et sur territoire actuellement allemand, c'est celle de Saint-Ulrich près Ribauvillé. Sur sa façade principale, six magnifiques fenêtres en plein cintre du XIIIe siècle sont refendues en deux baies de même tracé sous un tympan ajouré d'une gracieuse rosace. Cette salle et sa salle basse n'ont jamais été voûtées.



Fig. 41. — Église Saint-Martin de Cassovie (Kassa).

Empire d'Autriche. — L'architecture de l'empire d'Autriche-Hongrie est presque exclusivement germanique.

Le type des églises à trois nefs est usuel en Autriche et en Bohême, où l'on peut citer Saint-Barthélemi de Kolin, de 1260 environ; ses piliers, à colonnes engagées, sont très lourds; les bras du transept ne sont pas saillants et leur voûte repose sur cinq branches d'ogives comme dans certains édifices champenois (Saint-Urbain de Troyes). La façade forme un narthex flanqué de petites tours octogones.

La cathédrale Saint-Étienne de Vienne date en partie des XIIIe et XIVe siècles et n'offre rien de remarquable dans ces portions.

Saint-Mathias de Budapest date également en partie du XIIIe siècle.

On attribue à Vilard de Honnecourt le chœur de Saint-Martin de Cassovie (Kassa, en allemand Kaschau), qui a le plan de Saint-Yved de Braisne et date du XIIIe siècle ; la nef, ses bas côtés et la façade n'ont été achevés qu'au XVe siècle. Vilard de Honnecourt, qui avait travaillé pour l'ordre de Cîteaux, et qui a fait, il nous le dit, un long séjour en Hongrie vers le milieu du XIIIe siècle, fut très probablement appelé dans ce pays par cet ordre qui y fondait alors plusieurs établissements importants, peuplés



PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE TRAÙ (Dalmatie)

de moines du nord de la France, patrie de Vilard. Des abbayes cisterciennes de Hongrie, subsiste l'église de Saint-Jak, avec un portail du XIII[e] siècle fort original, à voussure en tiers-point et à piédroits garnis de colonnettes et de zigzags. Au-dessus de ce portail s'alignent des statues dans des arcatures tréflées. La cathédrale de Calocza, dont des fouilles ont fait retrouver quelques vestiges, semble avoir été aussi un édifice de style français du XIII[e] siècle, et Quicherat a vu le nom d'un maître d'œuvres dans l'épitaphe d'un certain Martin Ravege ou Ravegy.

Les provinces de l'empire qui confinent à l'Italie et à l'Adriatique ont une architecture qui, depuis le XIII[e] siècle, mêle aux formes romanes germaniques ou lombardes la croisée d'ogives et certains ornements gothiques. Le porche de Millstatt, voûté d'ogives, présente un portail de style roman attardé, richement mais maladroitement sculpté ; le porche de la cathédrale de Traù répond au même signalement ; sa sculpture est toutefois meilleure ; certains chapiteaux ne sont pas loin du XIII[e] siècle français, et le portail à lions rappelle absolument ceux de l'Italie.

Les ordres religieux, là comme ailleurs, ont importé et propagé le style gothique : on peut citer deux cloîtres intéressants du XIII[e] siècle, l'un à Brixen, l'autre dans le château de Kirn. La Bohême est riche en édifices gothiques : les premiers exemples y furent apportés par les moines de Cîteaux et par les Bénédictins ; les Dominicains et les Franciscains vinrent ensuite, et le clergé séculier les imita. Quelquefois, tous les détails gothiques viennent se greffer sur une architecture romane à peine modifiée ; telle est l'église décanale d'Égra, bâtie de 1212 à 1250, restaurée après incendie en 1270. Les frises d'arcatures en tiers-point se relient à des plates-bandes, une partie des baies sont également en tiers-point ; certains chapiteaux sont cubiques, d'autres ont les crochets du XIII[e] siècle français ; les meneaux ont les mêmes tracés qu'en France. La chapelle du château a deux étages, comme beaucoup de monuments similaires de diverses contrées, et, suivant une habitude germanique, ils sont reliés par une sorte de trappe, la travée centrale de l'étage inférieur étant sans voûte. L'étage supérieur seul a des voûtes d'ogives ; il a trois nefs égales et d'élégantes colonnes.

L'abbatiale bénédictine de Trebic appartient au style germanique de transition : elle a trois absides, une nef flanquée de bas côtés et dépourvue de transept, un narthex surmonté de deux tours. La partie orientale, élevée sur une crypte, présente une structure très curieuse : l'abside à pans coupés, sensiblement plus basse que le vaisseau central, porte une sorte de coupole à huit pans sur croisées d'ogives, et les deux travées qui la précèdent ont le même système de voûtes. La disposition rappelle donc celle de la cathédrale du Puy, et le système des voûtes celui de

l'architecture du sud-ouest de la France. La travée centrale du narthex a la même voûte. L'abside est assez particulière : dans le bas, une sorte de très étroit déambulatoire, disposition usuelle dans les écoles germanique et normande; au-dessus, une suite de roses à rayons; enfin, dans le haut, de petites baies géminées. Chaque travée du vaisseau central répond à deux travées des bas côtés. Un petit portail en plein cintre rappelle par ses corbeaux et par son tympan à voussure festonnée l'architecture de la vallée du Rhône et surtout les portails d'Ambronay (Ain).

L'église cistercienne de Pomuk appartient en partie au meilleur style français du XIIIe siècle. L'abbaye cistercienne de Hradist, fondée à la fin du XIIe siècle, construite au XIIIe, garde un très beau portail de la seconde moitié de ce siècle, orné de riches rinceaux qui retombent sur des colonnettes annelées ou descendent entre leurs fûts. L'abbaye cistercienne d'Osseg conserve une salle capitulaire du XIIIe siècle, avec abside, deux piliers en forme de grosses colonnes extrêmement trapues, et des retombées bourguignonnes composées de faisceaux de colonnettes en encorbellement à fûts coupés en cône. Sainte-Agnès de Prague fut bâtie entre 1230 et 1255 pour des religieuses de l'ordre de Cîteaux, dans un style gothique très pur. Quelques encorbellements coniques y décèlent une influence bourguignonne; la sculpture combine le gothique français et la tradition romane germanique.

L'église cistercienne de Hohenfurt a trois nefs, un transept à quatre chapelles originairement carrées, et une abside à pans. De 1255 à 1259, fut construite pour les religieuses de Cîteaux l'abbaye de Tischnowitz en Méranie. L'église présente un plan fréquent en Champagne. Le portail a un tympan sculpté et des statues; il est surmonté d'une rose dont le remplage, inspiré de l'art bourguignon, est formé d'un cercle central et d'une ceinture de cercles de même rayon.

Les plans sont variés, mais simples. Beaucoup de moyennes églises ont un chœur simple, une abside à pans et une nef à collatéraux terminés en ligne droite; une série de petites églises ont une nef à peu près carrée. Parfois, cette nef a, comme les salles capitulaires, un support central, ainsi qu'aux chapelles franciscaines de Pilsen, de Prague, d'Égra, à Saint-Wenzel de Kuttenberg. D'autres ont deux nefs répondant à un sanctuaire unique, telles que celles de Sobieslau (XIVe s.) et de Blatna. Les synagogues de Prague et d'Égra présentent le même plan. Le plan tréflé se rencontre dans l'église de Sadzka, et Prague possède une chapelle octogone.

RUSSIE. FINLANDE. — En Russie la cathédrale de Riga, en Finlande celle d'Abo marquent l'extrême limite du style gothique de l'Allemagne du Nord. Toutes deux sont en brique. La cathédrale de Riga, semble

avoir été commencée au XIIIᵉ siècle, pour avoir trois nefs d'une architecture très pauvre, avec arcades en tiers-point et piliers à ressauts rectangulaires, dans deux angles rentrants desquels des colonnettes en encorbellement sont logées en vue de recevoir les retombées d'ogives.

IV

SCANDINAVIE

L'histoire de l'architecture gothique est assez différente en Norvège, Suède et Danemark. La Norvège a demandé l'initiation gothique à l'Angleterre; en Suède, le style gothique allemand a produit la cathédrale à trois nefs de Linkœping et les voûtes bombées de Lund, tandis que celui de la France s'y allie dans l'abbatiale cistercienne de Warnhem, et s'affirme presque sans partage à la fin du XIIIᵉ siècle dans la cathédrale d'Upsal. En Gotland, les moines de Cîteaux et les marchands de Lübeck, puis les ordres mendiants, sont venus mêler au style roman, quelque peu byzantinisé, du pays des apports gothiques d'origine bourguignonne et surtout germanique; en Danemark, le maître de l'œuvre de Rœskilde est venu de l'Artois; les moines de Cîteaux et l'école germanique ont initié le reste du pays à l'art gothique. La Norvège a des monuments gothiques sinon plus anciens, du moins plus archaïques que ceux des autres contrées scandinaves; le Danemark et Gotland semblent être venus ensuite, et la Suède plus tard. La Norvège et Gotland ont bâti tout en pierre; le Danemark presque tout en brique; la Suède a fait usage de ces deux espèces de matériaux.

LA NORVÈGE. — Le style gothique, s'il a été plus précoce en Norvège que dans d'autres contrées scandinaves, ne l'a été que relativement. Les bas côtés de la cathédrale de Stavanger, reconstruite après un incendie survenu en 1172, sont romans et sans voûtes; les ruines de la cathédrale de Hamar, de 1265, témoignent qu'elle était également romane et sans voûtes. Le style de transition est représenté par deux monuments de caractère anglo-normand, la nef de Sainte-Marie de Bergen, qui n'est pas datée, et le transept de la cathédrale de Throndjem, qui date de 1157 à 1161. Ce transept a une tour-lanterne, un triforium, des fenêtres avec coursières intérieures et, à l'est, deux chapelles carrées; toute l'architecture et l'ornementation sont romanes à l'exception des voûtes d'ogives qui couvrent les deux chapelles; les ogives sont ornées de zigzags comme dans beaucoup d'églises transitionnelles de Normandie et surtout d'Angle-



Phot. Sigurd Curmon.

Fig. 42. — Cathédrale de Linkœping.

terre, par exemple à Lindisfarne. Le chœur, reconstruit par l'évêque Sigurd Sim, fut terminé en 1248. Des influences anglaises s'y font sentir à côté de souvenirs champenois.

La nef de Sainte-Marie de Bergen est un monument anglo-normand, avec tribunes et piliers à chapiteaux ronds godronnés. Elle a reçu, peut-être après coup, des voûtes à lourdes et très épaisses croisées d'ogives, de section rectangulaire, sans moulure.

L'architecture gothique du XIIIe siècle était représentée par deux abbayes de Cîteaux, fondées en 1147 par des moines anglais : Hövedö, dans une île du fjord de Christiania, et Liusce près Bergen ; la première était fille de Kirkstall, près Leeds, et la seconde de Fountains Abbey, près Ripon. Seule, celle de Hövedö a laissé des ruines, dans le style de la fin du XIIIe siècle anglais. Le musée de Christiania a recueilli les pavements de terre cuite incrustée et des débris des vitraux en grisaille de l'église.

Vers le milieu du XIIIe siècle, la petite cathédrale de Stavanger reçut un chœur gothique simple, de plan rectangulaire, dont le mur de fond est entièrement ajouré d'une grande fenêtre, comme à la cathédrale de Dol et dans un très grand nombre d'églises d'Angleterre. Sous cette

fenêtre, à l'extérieur, une série de bustes de rois et de reines sortent d'une frise de quatrefeuilles; le même motif se voit à la cathédrale d'York, où l'on considère les bustes comme des effigies de bienfaiteurs.

L'architecture civile du XIII siècle a laissé le palais royal de Bergen, vaste édifice conforme au type universel des grandes salles seigneuriales : elle comprend rez-de-chaussée et salle haute, en rectangle allongé sur une extrémité étroite duquel se détache une tour demi-cylindrique qui est l'abside d'une chapelle à deux étages. Les fenêtres de la salle haute sont en arc brisé très aigu, avec colonnettes à chapiteaux ronds de feuillage normand.



Fig. 45. — Chœur de la cathédrale de Throndjem.

LA SUÈDE. — En Suède, le plus ancien monument gothique paraît être l'église cistercienne de Warnhem. L'abbaye fut fondée en 1145 par les moines de Clairvaux, et le chœur reproduit le type de cette maison-mère; l'église fut commencée dans une architecture purement romane, et passe pour avoir été terminée en 1192, mais c'est seulement au XIII siècle qu'elle reçut des voûtes d'ogives et des sculptures gothiques; les piliers et les murs de la nef sont romans, mais les voûtes d'arêtes des bas côtés, portées sur des groupes de colonnettes gothiques en encorbellement, et les voûtes d'ogives de la nef, assises sur de vigoureux faisceaux de colonnes et de pilastres en encorbellement, datent du milieu du XIII siècle; l'effet en est puissant et original. Les chapiteaux rectangulaires à feuillages, les culots arrondis, le profil vigoureux des encorbellements appartiennent au style français le mieux caractérisé de cette même date. C'est aussi vers le milieu ou dans la seconde moitié du XIII siècle que la cathédrale romane de Lund reçut des voûtes sexpartites très bombées retombant sur des colonnettes en encorbellement; ce système semble inspiré de l'église cistercienne de Soroe en Danemark.

La cathédrale d'Upsal est, en Suède, l'édifice de beaucoup le plus important et le plus beau, mais n'est pas le modèle des autres monu-

ments gothiques, dont plusieurs sont antérieurs ou contemporains. L'église d'Helmstad, sans transept, présente un déambulatoire sans chapelle, inspiré de celui de la cathédrale danoise de Roeskilde ; le même plan, avec tracé à trois pans et non demi-circulaire, est reproduit à Helsingborg ; l'église de Malmoe rappelle quelque peu en élévation la cathédrale d'Upsal, mais le plan du chœur reproduit le type de Soissons et de Tournai ; enfin, à Linkœping, l'église à trois nefs appartient à un modèle germanique ; ses élégants piliers en faisceaux de colonnettes à fûts amincis surmontés de chapiteaux feuillus arrondis, et le travail de ses arcatures, semblent dénoter une influence anglaise ; enfin, le plan est d'une maladresse originale, avec le transept à peine saillant encadré de travées inégalement étroites, et le déambulatoire, aussi haut que l'abside, comme à Gmund, composé de deux travées triangulaires et de trois autres en trapèze qui s'ouvrent sur des chapelles.



Phot. Enlart.

Fig. 44. — Palais royal de Bergen.



Phot. Enlart.

Fig. 45. — Église abbatiale de Warnhem.

En 1287, Étienne de Bonneuil, maître des œuvres du roi de France, et dix bacheliers ou compagnons sous ses ordres, s'engagèrent à construire à Upsal la nouvelle métropole scandinave, une église sur le modèle de Notre-Dame de Paris. Sur place, le maître de l'œuvre trouva peu d'ouvriers expérimentés, et, comme matériaux, il n'eut que de la brique et une pierre très dure, et fort peu abondante ; aussi l'imitation de Notre-Dame se borna-t-elle aux dispositions générales et aux proportions. Le déambulatoire entouré de chapelles polygonales avec, au fond, une chapelle principale dédiée à la Vierge, rappelle les cathédrales d'Amiens et de Beauvais

plutôt que celle de Paris; les piliers à colonnes engagées rappellent ceux des nefs de Troyes, de Clermont ou d'York; les détails sont simples et même sacrifiés; la pierre, ménagée avec parcimonie, est réservée pour les portails, pour les meneaux des fenêtres, pour les petits chapiteaux assez mesquins de l'intérieur, et pour les impostes des piédroits des fenêtres. Les travaux durèrent longtemps après Étienne de Bonneuil; la plupart des sculptures rappellent le style du XIVe siècle; la façade était restée inachevée. L'église eut à subir plusieurs incendies, et la restauration au ciment exécutée à la fin du XIXe siècle peut être ajoutée à la liste des sinistres qui l'ont éprouvée.

LE DANEMARK. — En Danemark, l'église ronde de Bjernede, construite en 1186, est romane, à part une croisée d'ogives centrale, disposition qui a pu exister dès l'origine, comme à Sainte-Croix de Quimperlé. Peu d'années plus tard, l'architecture gothique, encore inconnue en Suède, fut introduite en Danemark par l'archevêque Absalon Snarr (1158 † 1191), qui fit magnifiquement reconstruire dans ce style la cathédrale de Rœskilde, en remployant seulement dans le déambulatoire des colonnes romanes de granit. Le granit se mêle discrètement à la brique dont est composé presque tout l'appareil de la cathédrale. On ignore le nom du maître d'œuvres, à coup sûr distingué, qui fut l'auteur de ce bel édifice; mais si l'on compare la cathédrale de Rœskilde avec les peintures qui nous restent de l'ancienne cathédrale d'Arras, on sera très frappé de leur ressemblance; le transept de transition de la cathédrale de Tournai, la cathédrale de Noyon, l'ancienne église Notre-Dame de Valenciennes présentaient des dispositions tout à fait analogues; celles de Laon et de Soissons ont aussi plus d'une analogie; c'est certainement au nord de la France, et très probablement à l'Artois, qu'appartenait l'artiste à qui nous devons cette œuvre.



Phot. Kaulberg.

Fig. 46. — Cathédrale d'Upsal.

La cathédrale de Rœskilde comprend une nef avec bas côtés et tribunes, un transept simple, et une abside à déambulatoire et tribunes; ce déambulatoire est sans chapelle, comme à Saint-Pierre de Doullens, Mantes, Deuil, Gonesse et Sainte-Sophie de Nicosie (Chypre), qui

s'inspire de l'ancienne disposition de Notre-Dame de Paris. L'église, entièrement voûtée d'ogives, montre des arcades, doubleaux et baies de tribunes en tiers-point, et des fenêtres en plein cintre; les fenêtres du déambulatoire et des tribunes qui le surmontent sont, dans chaque travée, groupées par trois, celle du centre plus haute. Cette ordonnance correspond aux voûtes disposées pour couvrir des travées en éventail; elles ont dans chacune six branches d'ogives, dont deux, formant la moitié d'une croisée d'ogives simple, du côté intérieur correspondant à l'arcade, et quatre retombant sur la paroi extérieure. A l'extérieur, les groupes de trois fenêtres des tribunes du chœur s'encadraient sous des pignons, comme à la cathédrale d'Arras et plus anciennement à la cathédrale anglaise de Peterborough. Les tribunes de l'abside présentent un aspect remarquable d'élégance et de légèreté, car chaque travée n'est séparée que par une fine colonne de granit. Au-dessus règne, comme à Noyon, un triforium composé d'une suite continue de petites baies. La façade à deux tours, terminée seulement au xv[e] siècle, est peu remarquable.


Phot. Enlart.
Fig. 47. — Cathédrale de Rœskilde.

C'est aussi par l'évêque Absalon que les moines de Cîteaux furent installés en 1161 à Soroe près Copenhague, mais il semble que leur église ait été à l'origine toute romane; c'est au xiii[e] siècle qu'ils y ajoutèrent des voûtes sexpartites de tracé bombé. Sur l'emplacement de l'abbaye se voient encore la porte d'entrée surmontant le logis du portier, et six belles colonnes de grès monolithes provenant de la salle capitulaire ou d'autres bâtiments disparus : trois d'entre elles rappellent le meilleur style français du temps de Philippe Auguste par leurs chapiteaux à larges feuilles et leurs bases attiques très légèrement déprimées.

L'île de Gotland, seul pays riche en pierre du bassin de la Baltique, l'est aussi en monuments gothiques, d'un style imparfait, ayant toujours

gardé la voûte d'arêtes. Ils procèdent de l'art germanique voisin et de l'art bourguignon, importé par les Cisterciens qui avaient fondé sous le nom de Roma une importante abbaye au centre de l'île.

Wisby, sa capitale, fondée au XIe siècle par les marchands de Lübeck, a trois églises de transition : la cathédrale Sainte-Marie, l'abside de Saint-Laurent, et Saint-Clément. Sainte-Marie était l'église de la nation allemande dans cette grande ville cosmopolite; ses trois nefs de hauteur égale sont surmontées d'un étage qui était le consulat d Lübeck. Quelques travées ont des ogives épaisses, profilées en boudin, et des colonnes à chapiteaux encore romans engagés dans des piliers massifs. Les fenêtres sont en plein cintre. Le chœur de Saint-Laurent, église romane de plan byzantin, se compose d'une travée droite et d'une abside demi-circulaire à voûtes bombées sur branches d'ogives du même profil et avec liernes. Saint-Clément, du XIIIe siècle, a un chevet rectangulaire, un transept, une nef simple, voûtés d'ogives; un groupe de trois fenêtres en plein cintre ajoure le mur du chevet; la sculpture est encore romane. Hors de la ville, l'église d'un ancien hôpital, Saint-Georges, de la fin du XIIIe siècle, montre des particularités fréquentes en Gotland : division de la nef par une ligne de piliers, et, sur le sanctuaire, voûtes d'arêtes bombées appareillées à la clef en véritables coupoles et retombant sur des encorbellements coniques d'inspiration bourguignonne.

Les églises rurales présentent très souvent la division en deux nefs avec un seul sanctuaire, et, à l'ouest, une tour carrée dont le bas sert de baptistère; les nefs sont souvent courtes; il n'est pas rare que l'église ait un seul pilier central; les voûtes d'arêtes sont de règle, et l'ogive est très rare; les retombées sur les murs se font sur de courts supports en encorbellement. Les portails sont multipliés, même dans de petites églises, et présentent un type particulier avec leur fronton très aigu et leur voussure en tiers-point festonnée de lobes découpés, plus fréquents en Gotland que dans toute autre contrée. La sculpture est archaïque et encore romane.

L'enceinte de Wisby, construite en 1278, est un des plus beaux échantillons de l'architecture militaire. Elle est bâtie de pierres irrégulières, et ses tours carrées ou à pans alternent avec de grandes échauguettes carrées, portées sur un grand arc de décharge en tiers-point. Les portes sont percées dans des tours, et leurs passages ont des voûtes d'arêtes. Comme à Saint-Georges les arêtes meurent vers le sommet, où l'appareil se transforme en coupole; il est permis de voir dans cette particularité une influence des pratiques byzantines due aux relations commerciales si fréquentes des Gotlandais avec la Russie et l'Empire d'Orient.

Une autre enceinte s'élève dans l'île de Gotland, à Thorburgen.

V

GRANDE-BRETAGNE

L'Angleterre est, avec la France, le pays où le style gothique s'est montré le plus précoce et le plus original, et a laissé le plus de monuments. On y trouve, à côté d'importations françaises, des variétés de ce style qui ne doivent rien ou doivent peu aux écoles de l'autre côté de la Manche; enfin nous verrons qu'au xve siècle l'Angleterre, à son tour, a fourni à la France les éléments du style flamboyant.



Phot. Hodges

Fig. 48. — Cathédrale de Durham.

Architecture religieuse. — Il semble que le plus ancien type connu de l'architecture de transition soit un monument anglais, la cathédrale de Durham, comme l'a établi M. John Bilson. Très probablement, les voûtes du chœur, élevées en 1104, étaient des voûtes d'ogives; elles ont été refaites, mais celles des bas côtés du sanctuaire, qui subsistent encore, sont au moins aussi anciennes. Celles de la nef sont, au contraire, un peu postérieures, et le transept montre une architecture plus simple dans une partie primitivement destinée à ne pas recevoir de voûtes; or la chronique de la construction dit formellement qu'après l'érection du sanctuaire, le manque de ressources amena non seulement un ralentissement des travaux, mais l'adoption, pour quelque temps, d'une ordonnance plus simple.

On a vu que l'école normande, comme l'école germanique, composait volontiers ses églises de travées carrées, les bas côtés ayant moitié de largeur du vaisseau central, et deux travées latérales répondant à une travée de voûte centrale. Ce système, en Angleterre comme en France, resta en honneur à l'avènement du style gothique : la cathédrale de Durham reçut une croisée d'ogives par deux arcades dans le vaisseau central, mais cette croisée est simple, tandis qu'en Normandie les plus anciennes voûtes d'ogives sont en général sexpartites; et cette différence

montre bien l'antériorité des voûtes de Durham sur celles de la Trinité de Caen, par exemple. Il est à remarquer, en outre, que les voûtes centrales de Durham n'ont pas de doubleaux, disposition rare.

A la cathédrale de Peterborough, dont le vaisseau central porte une simple charpente, les bas côtés ont aussi des voûtes d'ogives : on a émis jadis l'hypothèse étrange que les ogives auraient été relancées sous des voûtes d'arêtes, opération inexécutable. On peut bien croire, il est vrai, que des voûtes d'arêtes comme celles d'Ely ont existé avant les ogives, mais, ici comme à Durham, les gaucheries qui pourraient être un argument en faveur de cette opinion se rencontrent un peu partout dans les parties incontestablement homogènes de l'édifice; les arcatures intérieures des murs latéraux, moulurées avant la pose, l'archivolte d'une arcade, au nord-est du transept, entaillée pour loger une colonnette, ont, à première vue, l'aspect de remaniements, et il est certain que ce n'en sont point. Tout autre est l'aspect d'une partie des bas côtés de l'église abbatiale de Selby, qui porte des voûtes d'ogives du milieu du XIIe siècle; le pilastre et les colonnettes qui les reçoivent sont sans liaison avec le support principal, et montrent très bien que les voûtes sont une addition. Rien de semblable ne s'observe à Durham ni à Peterborough.



FIG. 49. — Cathédrale de Peterborough.

L'église de Sainte-Croix, près Winchester, appartient à un hôpital fondé par Henri de Blois en 1136; elle fut construite un peu plus tard, peut-être en 1185, lorsque les Templiers cédèrent l'hôpital aux évêques de Winchester. C'est un édifice de transition souvent remanié, comprenant un chevet rectangulaire avec collatéraux, un transept avec tour-lanterne et une nef avec bas côtés; le tout est voûté d'ogives; suivant une disposition propre à l'école normande, l'ordonnance du chevet comprend du haut en bas deux divisions entre lesquelles retombe une branche d'ogives, rattachée à la clef de la voûte du sanctuaire. Les collatéraux de celui-ci

ont des ogives épaisses, à zigzags; les arcades sont aiguës; le triforium se compose d'arcs entre-croisés, et une coursière est ménagée dans l'embrasure des fenêtres hautes.

La cathédrale de Gloucester, de la fin du XIIe siècle, possède une crypte, peut-être antérieure, dont les voûtes reposent sur des groupes de trois branches d'ogives sans moulure. Les bas côtés de cette cathédrale ont été construits aussi pour des voûtes d'ogives. L'abbatiale de Lindisfarne, du milieu environ du XIIe siècle, avait de belles voûtes d'ogives ornées de zigzags.

Les édifices de transition du milieu et de la seconde moitié du XIIe siècle présentent des formes analogues à celles des édifices antérieurs, mais beaucoup plus fines d'exécution : par exemple les piliers de la crypte de la cathédrale d'York, l'abbatiale de Malmesbury, qui a des voûtes d'ogives sur les bas côtés; l'abbatiale de Kirkstall, bâtie vers le milieu du XIIe siècle, qui en a dans le chœur et les bas côtés, la nef étant couverte de charpentes, et les chapelles du transept ayant des voûtes en berceau; l'église abbatiale ruinée de Lindisfarne, dont les voûtes d'ogives sont parmi les plus anciennes de la Grande-Bretagne.



Phot. G. W. W

Fig. 50. — Église abbatiale de Lindisfarne.

Les églises de Romsey, Hemel-Hempstead, Ifley, la cathédrale et Saint-Pierre d'Oxford, la crypte de Gloucester, la salle capitulaire de Bristol, la cathédrale de Chichester, ont aussi des voûtes d'ogives primitives.

Dans ces monuments, la structure seule est gothique; la voûte d'ogives, dès qu'elle apparaît, supprime beaucoup plus complètement qu'en France l'emploi des autres voûtes, mais la décoration, encore plus exclusivement géométrique qu'en Normandie, montre moins qu'en France l'acheminement vers le style gothique. Les premières tendances gothiques y sont représentées par des profils de moulures savants et vigoureux beaucoup plus étudiés dans des monuments comme le porche nord

de Selby et les ruines de la salle capitulaire de Sainte-Marie d'York, que dans la cathédrale encore très fruste de Durham. Aux zigzags que décrivent ces moulures sur des archivoltes et sur des piédroits, se mêlent quelques petits écoinçons de feuillage d'un travail délicat, et c'est dans de menus accessoires de ce genre qu'on peut reconnaître un style décoratif qui suit la même évolution qu'en France. La statuaire monumentale obéit aux mêmes lois : vers 1140, de petites cariatides grotesques ont été adossées aux pilastres de la retombée des voûtes de la salle capitulaire de Durham : leur mouvement déhanché rappelle celles du portail de Souillac; les statues monumentales des portails de Chartres et de Saint-Gilles ont leurs équivalents, à la fin du XIIe siècle, à Rochester et dans le portail détruit de Sainte-Marie, aujourd'hui au musée d'York.

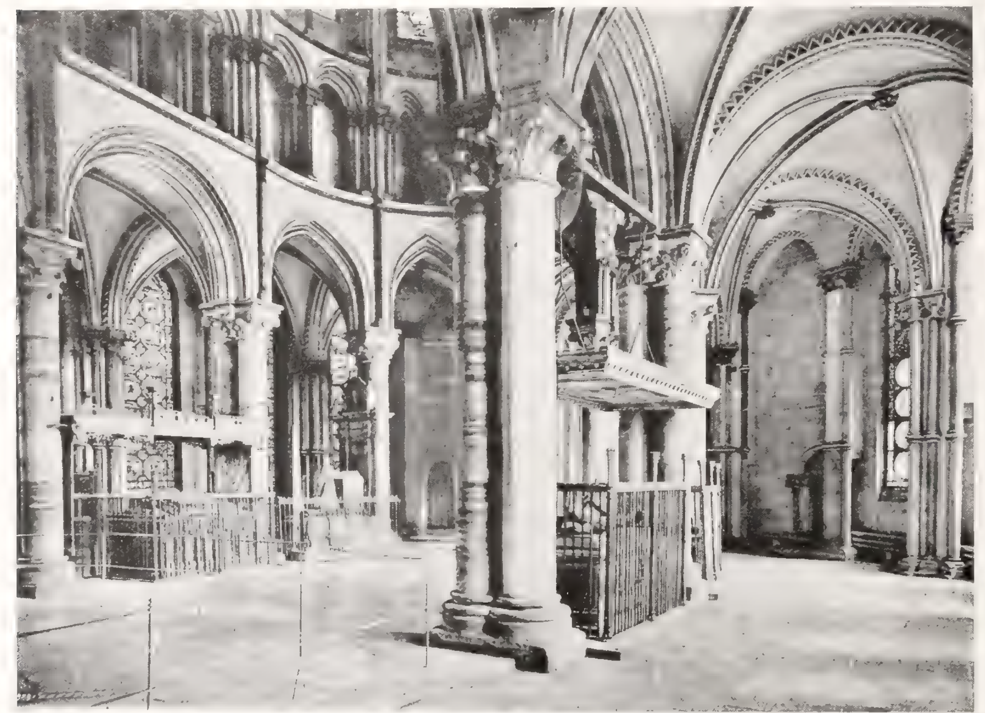

Phot. Enlart
Fig. 51. — Église abbatiale de Roche.

Le premier exemple d'architecture purement gothique est probablement, en Angleterre comme dans d'autres pays, une église cistercienne. L'abbaye de Roche fut fondée en 1147 dans une verdoyante vallée du Yorkshire. Le plan est celui de beaucoup d'églises du même ordre : un chœur carré et quatre chapelles carrées au transept; c'est tout ce qui reste de l'édifice, avec le bas des piliers de la nef. En élévation, l'église présentait des fenêtres en plein cintre; un triforium aux arcs en tiers-point très simples, groupés deux par deux et sans colonnettes; des arcades en tiers-point à double voussure non moulurée et des piliers, ceux de la nef en faisceaux de colonnes, ceux du transept rectangulaires à colonnes adossées; les fûts de ces colonnes sont amincis, comme dans diverses églises de transition picardes et normandes, et un cordon qui règne sous le triforium les contourne, selon l'usage de l'école bourguignonne, à laquelle cette architecture est en partie empruntée. Les chapelles du transept n'étaient séparées entre elles que par un mur bas, disposition qui rappelle les absidioles de Vézelay; les chapiteaux à larges feuilles pleines et les profils des moulures ont une simplicité, une beauté, une pureté qu'on ne retrouve pas dans d'autres constructions anglaises; l'ordonnance présente une analogie presque

complète avec l'église cistercienne de Saint-Jean-d'Aupt (Savoie); elle appartient à la série des modèles courants de l'ordre.

Ce monument a fait école : les chapelles carrées du transept de la cathédrale de Ripon, restes d'une construction de la fin du XIIe siècle, sont des répliques de celles de Roche.

La première cathédrale commencée dans un style complètement gothique, sous la direction du maître d'œuvres Guillaume de Sens, en 1175 à Canterbury, est une importation de l'art de la Champagne. S'il n'est aussi l'auteur de la cathédrale de cette ville, Guillaume y a certainement



Phot. F. F. and Cº.

Fig. 52. — Chœur de la cathédrale de Canterbury.

travaillé, car le chœur de Canterbury présente des ressemblances intimes avec l'ordonnance de la basilique sénonaise : les voûtes sexpartites encadrent des fenêtres simples sur l'appui desquelles une coursière traverse les trumeaux, et le triforium forme sous chaque fenêtre deux baies subdivisées; les arcades retombent sur de gros piliers en forme de colonnes qui, dans la partie non tournante de l'édifice, sont groupés par deux; les tailloirs de ces piliers portent des colonnettes à fûts monolithes indépendants, un ou trois alternativement, qui reçoivent la retombée des voûtes. La sculpture appartient à l'art gothique français; elle est plus avancée que celle de Sens, la mouluration est très analogue à celle des monuments français contemporains, quoique plus compliquée. En 1192, Guillaume tomba de ses échafaudages et se blessa si gravement qu'il dut aban-

donner son chantier; l'œuvre fut continuée par un élève anglais, puis par d'autres Anglais qui cessèrent de tenir compte du plan initial.

En 1187, une autre importation d'art français, un peu modifiée déjà par le goût national, eut lieu à la cathédrale de Chichester; la reconstruction partielle de cette église romane était devenue nécessaire après incendie; la partie orientale fut presque rebâtie, et les piliers de la nef consolidés par l'adjonction de colonnettes gothiques à fûts indépendants. L'ordonnance du chœur présente des piliers ronds en forme de colonne cantonnés, comme à Laon et à Notre-Dame de Paris, de quatre colonnettes indépendantes, et ayant, comme à Chartres et à Reims, un chapiteau à deux étages de feuillage superposés, dont le registre supérieur correspond aux chapiteaux de ces colonnettes. Ces supports sont la partie la plus purement française de l'œuvre; les moulures compliquées et le triforium affirment une autre tradition.

Vers 1190, le maître d'œuvres Geoffroy de Noyers, appelé par l'évêque Hugues d'Avallon, originaire du Dauphiné, reconstruisit le chœur et une partie du transept de la cathédrale de Lincoln. Il adopta un plan assez original : deux absidioles s'ouvrent sur chaque bras du transept; le chevet devait être pentagone, et, autour du déambulatoire, trois absidioles moyennes étaient séparées par deux autres plus petites. Les chapelles du transept, qui subsistent seules en partie, accusent le caractère français de cette architecture, mais il peut n'être pas d'inspiration directe; à la grande rigueur, l'influence de Canterbury suffirait à l'expliquer.

Un des plus remarquables exemples de l'influence française en Angleterre est l'église abbatiale de Westminster. Elle date du milieu et de la seconde moitié du XIII[e] siècle : le pavement du chœur, exécuté en 1268, témoigne que la partie orientale de l'église devait se terminer à cette époque; il témoigne aussi que les abbés et les rois, leurs protecteurs, savaient emprunter à l'art de chaque pays étranger ce qu'il avait de plus parfait. Ce pavement incrusté fut exécuté par le maître romain Oderico, qui vint vers 1260, à la requête d'Henri III, paver de mosaïques les cathédrales de Londres et de Canterbury, tandis que l'architecture et la sculpture sont toutes proches des modèles français. Le plan du chœur comprenait un déambulatoire avec cinq chapelles polygonales, et des piliers ronds cantonnés de quatre colonnettes; en élévation, la composition générale est française, mais bien des détails indiquent une œuvre anglaise : des arcs suraigus, leurs moulures, les chapiteaux ronds sans feuillage, les frondaisons d'un dessin systématique qui tapissent le plein des murs au-dessus des arcades, et les piédroits du triforium ont un style anglo-normand caractérisé. Ce style s'affirme plus encore dans la nef, dont l'ordonnance est analogue, avec piliers en faisceaux de colonnettes anne-

lées, et dans les extrémités du transept, où plusieurs rangs de fenêtres se superposent entre le portail et la rose du pignon.

Les premiers édifices, d'importation ou d'inspiration française, n'eurent pas d'influence bien durable sur le premier style anglais (*Early English*) ou gothique primitif; en même temps qu'ils s'élevaient suivant diverses modes françaises, l'école normande continuait à fournir des artistes et des modèles, et, comme à l'époque romane, c'est d'éléments normands qu'elle a composé son architecture, en exagérant les tendances de l'école et en y ajoutant des particularités propres. Le plan à chevet droit, avec collatéraux, comme aux cathédrales de Laon et de Dol, est très habituel; une grande chapelle de la Vierge, de plan carré, s'y ajoute; le double transept, qui n'existe en France qu'à Saint-Quentin, est fréquent; les colonnes à fûts amincis, particuliers en France à quelques églises de transition du nord-ouest, sont nombreux surtout dans certaines régions, avant 1250; les piliers entourés d'un faisceau de colonnettes avec bague sont plus usuels qu'en Normandie; les églises sans voûte plus fréquentes, ainsi que les arcs suraigus, exagérés parfois jusqu'à l'outrance, les chapiteaux ronds, nus ou couverts d'un feuillage conventionnel, les fleurettes anguleuses, les ornements géométriques, et les gorges semées de boutons de fleurs sphériques (*ball flower*), qui indiquent la première moitié du XIV[e] siècle; les zigzags y persistent aussi; le triforium et les coursières qui traversent l'embrasure des fenêtres ont la même structure que dans l'architecture de Normandie, mais la décoration y est particulière. Les églises normandes ont parfois, comme la cathédrale de Saint-Pol de Léon, au-dessus des arcades, une frise de sculpture ornementale qui ne forme pas saillie sur le parement; en Angleterre, à Westminster, par exemple, ou au lavabo de la cathédrale de Lincoln, cette décoration s'étendra sur tout le plein d'un mur. Déjà au XII[e] siècle, la cathédrale romane de Bayeux et le chapitre de Bristol ont une décoration analogue.

L'arc brisé est souvent d'un tracé écrasé, formant angle aigu aux impostes, comme à Tewkesbury et au triforium de Salisbury.

Les bases et autres moulures se composent des mêmes éléments qu'en France, mais peuvent présenter des combinaisons assez différentes. Dès la fin du XII[e] siècle, les soubassements extérieurs des édifices portent des corps de moulures très particuliers, habitude qui se continue durant toute la période gothique. Les moulures des arcs et arcades, comme à l'époque romane, sont plus nombreuses et moins simples qu'en France. On remarque notamment, dès le XIII[e] siècle, aux cathédrales de Chichester et de Wells par exemple, des boudins non seulement amincis, mais agrémentés d'une arête coupée, raccordée par des contre-courbes, tracé qui ne se répandra en France qu'à la fin de l'époque gothique. Une autre antériorité de l'Angleterre se voit dans des voûtes d'ogives du XIII[e] siècle,

dont les analogues ne se rencontreront en France que deux siècles plus tard, exception faite pour le carré du transept de la cathédrale d'Amiens. Ce sont des dispositions de pur caprice, telles qu'en montra deux siècles plus tard l'architecture française dite flamboyante, inspirée de l'art britannique. On peut citer de ces voûtes du XIIIe siècle à la cathédrale de Lincoln, au transept ajouté à l'est de la cathédrale de Durham et donnant à cette église la forme d'un tau ; à la cathédrale de Lichfield. Dans le transept oriental de Durham, dit des Neuf Autels, des paires de branches d'ogives partent en ligne divergente des retombées de la travée centrale, et se réunissent de façon à dessiner une sorte d'étoile et à faire fonction de croisée d'ogives. Dans le chœur de Lincoln, on trouve la travée décomposée en deux groupes de trois branches d'ogives produisant un dessin bizarre ; la nef de la même cathédrale et la cathédrale d'Ely offrent peut-être les plus anciens exemples de voûtes à liernes et tiercerons. Ces trois types de voûtes seront usuels en France au XVe et au XVIe siècle.

Les voûtes de la nef de Lincoln présentent cette particularité que leurs tas de charge décrivent un plan convexe ; ce tracé est le point de départ d'un système de voûtes inconnu en France, mais très usité en Angleterre au XVe siècle.

Certains triforiums sont d'une grande richesse : à Ely (1234-1251), Worcester, York (1re moitié du XIIIe siècle), et surtout à Lincoln (chœur des Anges, 1255-1280), les colonnettes de marbre sont multipliées sur les jambages des baies, et entre elles sont sculptés des feuillages ; au-dessus des arcades règnent des écoinçons ornés ; à Lincoln, ils sont occupés par de riches sculptures représentant pour la plupart des anges aux ailes éployées.

Dans le tympan des fenêtres apparaît, à la fin du XIIIe siècle, un tracé plus rare en France : des quatrefeuilles sont emboîtés les uns dans les autres, et non encadrés dans des cercles. C'est d'un développement de cette combinaison que procèdent les tracés flamboyants usités en Angleterre au XIVe siècle, en France au XVe siècle.

Certaines retombées particulières procèdent des culots coniques de la Normandie, mais forment des pyramides renversées beaucoup plus importantes et plus aiguës, sans aucun galbe, toutes hérissées d'ornements végétaux touffus. Ces pyramides, peu gracieuses, portent des faisceaux de colonnettes en encorbellement : de cet emploi résulte trop souvent un manque de tenue : à Salisbury, Ely, Lincoln, Wells, le triforium suit si peu la division des travées qu'au lieu de concourir à l'ordonnance il semble plutôt l'interrompre, et les lignes horizontales s'y affirment plus que les verticales.

A partir du milieu du XIIe siècle, rien n'est plus fréquent que l'emploi du marbre gris foncé appelé *Purbeck*, surtout dans les fûts de colonnettes ; sa couleur tranche sur la blancheur des autres pierres.

Les chapiteaux sont presque tous ronds ; quelquefois, la corbeille est nue ; le plus souvent, depuis la fin du XIIe siècle, elle est garnie d'un rang de feuilles, tréflées et contournées, d'un type tout conventionnel, dont les folioles se recourbent, et retombent sous le tailloir en formant une couronne. Vers la fin du XIIIe siècle, des feuillages divers copiés de tout près sur la nature, comme en France, se mêlent à cette ornementation stylisée qu'ils remplaceront au XIVe.

Les arcatures entre-croisées sont beaucoup plus fréquentes à l'époque romane dans les édifices anglo-normands qu'en Normandie ; à l'époque gothique, les Normands et Anglo-Normands ont eu diverses combinaisons analogues : comme le double rang d'arcades alternées du cloître du Mont-Saint-Michel, et une série de portails sur les tableaux desquels les arcatures se chevauchent à deux hauteurs différentes. L'Angleterre n'a pas de ces portails, mais les arcatures qui se chevauchent y sont un motif fréquent au XIIIe et au XIVe siècle. Au cours du grand remaniement que subit la cathédrale de Lincoln, peu après sa construction, des piliers en faisceaux de colonnettes et un second rang d'arcatures interverti furent plaqués sur les murs des bas côtés, déjà pourvus d'arcatures tréflées. Cette disposition du double rang d'arcatures alternées se trouve ailleurs construite tout d'un jet, par exemple sous le porche d'Ely, et dans le second quart du XIIIe siècle au triforium de Beverley, où cette ordonnance a été continuée au XIVe siècle.



Phot. Enlart.

FIG. 53. — Détails du transept de la cathédrale de Lincoln.

A partir du milieu du XIIIe siècle, sous les formerets et dans les pignons des églises s'ouvrent généralement des suites de fenêtres en lancette, celles du centre plus élevées, pour suivre le tracé des voûtes ; leur aspect n'est pas exempt de monotonie. Les roses des pignons de transept de Saint-Albans, Lincoln, York, sont des exceptions. Des fenêtres s'ouvrent en général jusqu'au sommet des pignons pour éclairer les combles.

Les façades gothiques diffèrent notablement de celles de France ; elles pourraient cependant avoir une parenté avec celles du domaine

français des Plantagenets. Comme en Normandie et en Anjou, les angles de la façade ont souvent des tourelles carrées surmontées de flèches, et, comme dans le sud-ouest de la France (Puy-Notre-Dame, Candes), des



Phot. Enlart

Fig. 54. — Portail sud-est de la cathédrale de Lincoln.

arcatures alignées à droite et à gauche du portail abritent des statues; mais ce système a reçu plus de développement : à Wells, à Salisbury, et plus tard à Exeter, plusieurs rangs de niches se superposent du haut en bas de la façade et forment une sorte de columbarium où se logent des

statues. L'effet de ce casier monumental est discutable, mais indiscutablement original et tout différent des alignements de statues qui, en France, meublent seulement les ébrasements des portails. Notons cependant que le revers de la façade de la cathédrale de Reims offre à l'intérieur la même disposition que l'extérieur de ces façades anglaises. Notons aussi la manie fâcheuse de couper les arcatures et quatrefeuilles par le milieu aux angles des façades.

Fig. 55. — Plan de la cathédrale d'York.
(D'après Dehio et Bezold.)

Malgré la manifeste parenté du porche de Salisbury avec ceux de Saint-Nicaise de Reims et de Puiseaux (Loiret), le type des portails est assez différent; les tympans sculptés et les piédroits garnis de statues, comme dans le beau portail sud de Lincoln, sont très exceptionnels : en général, le trumeau central des grands portails soutient non des linteaux, mais des arcs tréflés, disposition qui existe aussi en Normandie (Séez) et dans le sud-ouest de la France (Saint-Seurin de Bordeaux, Saint-Macaire); le tympan est décoré d'un oculus, ou d'un médaillon et d'ornements, parfois de figurines comme à Saint-Urbain de Troyes. Le tympan du portail nord de Westminster, consacré à Salomon, était une exception, si toutefois ce portail entièrement refait a ressemblé originairement à ce qu'il est aujourd'hui.

La très originale façade romane de Lincoln fut complétée au XIII[e] siècle; elle a été aussi imitée à Peterborough, où trois pignons s'élèvent assez arbitrairement au front occidental de la cathédrale, surmontant autant de grandes fenêtres dont les piédroits descendent jusqu'au sol. C'est encore là une disposition que l'Angleterre montre dès le XII[e] siècle (Tewkesbury) et qui en France appartiendra à l'art du XV[e].

Quelques cathédrales du XIIIe siècle présentent plus de simplicité et se rapprochent plus des monuments de France, comme la belle nef de la cathédrale d'York, commencée en 1291 ; avec ses larges fenêtres dont les meneaux descendent sur l'appui du triforium à frontons, et avec ses piliers en faisceaux de colonnes et colonnettes à chapiteaux octogonaux bas de feuillages touffus, cette nef est très analogue à la cathédrale de Clermont-Ferrand. Le transept, du milieu du XIIIe siècle, est d'un style tout différent, purement normand.



Phot. Frith.

Fig. 56. — Cathédrale de Salisbury.
Vue prise de la chapelle de la Vierge.

La cathédrale de Salisbury est le type le plus pur du premier style gothique anglais : elle fut commencée en 1220; ses voûtes d'ogives simples et d'une belle venue reposent sur des faisceaux de colonnettes en encorbellement; les fenêtres hautes sont petites; le triforium est une suite continue de baies surbaissées et refendues, qui n'indiquent pas nettement la division des travées.

Dans la cathédrale de Wells, commencée dès le XIIe siècle, consacrée en 1239, ce défaut d'ordonnance est encore plus frappant : le triforium forme une série de petites lancettes d'une grande monotonie; la voûte repose aussi sur des groupes de colonnettes en encorbellement à fûts très courts.

Quelques moyennes églises anglaises du XIIIe siècle n'ont eu qu'une nef, avec une coursière intérieure dans l'embrasure des fenêtres : un côté de l'église de Bolton Abbey, qui n'était pas voûtée, montre cette disposition, et la cathédrale de Ripon avait primitivement une nef unique, mais avec triforium, comme en témoignent les extrémités conservées.

L'Angleterre possède une série très remarquable d'abbayes, de cloîtres et de salles capitulaires gothiques. Les abbayes cisterciennes de Fountains, Kirkstall Netley, Tintern et Furness sont parmi les plus belles ruines du monde, et peu d'autres monastères présentent un ensemble aussi complet; plusieurs abbayes et cathédrales conservent des cloîtres

et surtout des salles capitulaires, dignes du plus grand intérêt. Comme ailleurs, plusieurs sont des exemples remarquables du style de transition: celle de Bristol, toute romane de décoration et voûtée sur ogives ornées de zigzags (1155 à 1170); celle de Durham, terminée entre 1133 et 1140, comprenait une travée carrée qui subsiste et une large abside démolie au XVIIIe siècle et rétablie de nos jours; le tout est voûté d'ogives; celles de l'abside retombaient sur de courts pilastres à cariatides adossées. La salle capitulaire de Kirkstall a le plan rectangulaire, avec deux piliers en faisceaux de colonnes; le style est celui de la seconde moitié du XIIe siècle. Celle de Furness est plus vaste et de même plan. Toutes ont la disposition normande, qui se voit aussi en France à Fontaine-Guérard et qui consiste à ouvrir sur le cloître trois portails au lieu d'un portail entre deux fenêtres. A partir du XIIe siècle, les salles capitulaires anglaises prennent souvent un plan tout particulier, en forme de rotonde. Ce plan se rencontre aussi, mais exceptionnellement, en Espagne; dans les autres contrées il est inconnu, et dans la Grande-Bretagne même il n'est pas universel.



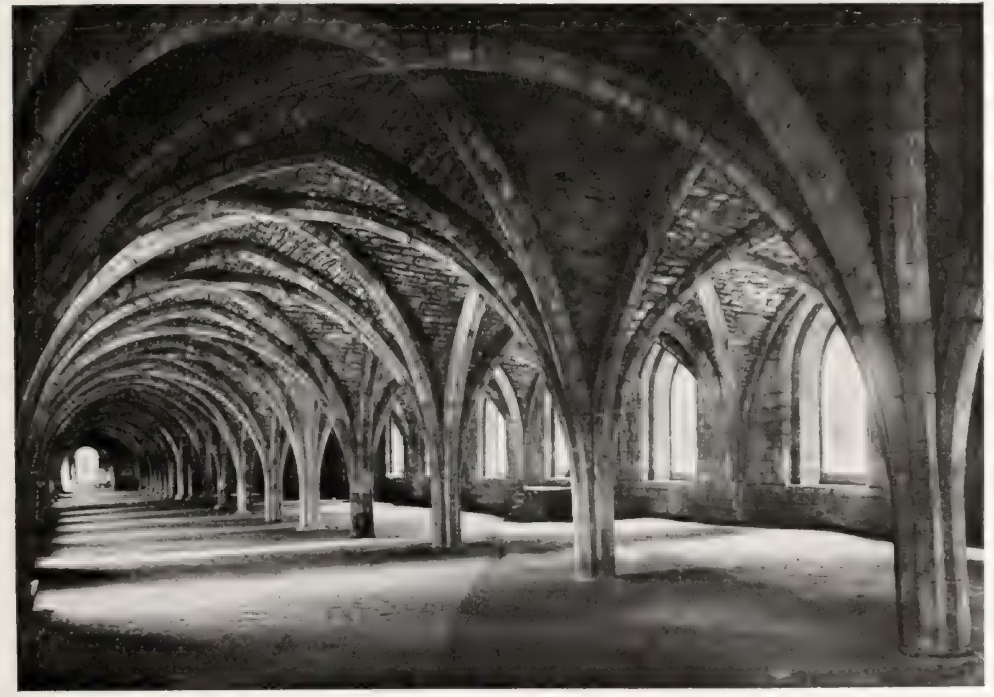
Phot. Enlart.

FIG. 57. — Église de Fountains Abbey.

Ces chapitres en forme de rotonde ont souvent un pilier central, comme à Worcester (XIIe s.), Westminster, Salisbury, Lincoln et Lichfield (XIIIe siècle).

Comme bâtiments monastiques remarquables, il faut citer encore, à Fountains, le réfectoire, les immenses celliers voûtés à trois nefs, les latrines, suite de niches extérieures disposées en file au-dessus d'un canal d'eau courante comme à Maubuisson, le logis des hôtes et l'infirmerie, le tout du XIIIe siècle; à Kirkstall, les restes de la cuisine. Le plus beau cloître du XIIIe siècle paraît être celui de Salisbury, entièrement voûté et ajouré aussi complètement que possible d'une suite d'arcades à fenestrages semblables à ceux du cloître de Saint-Jean-de-Vignes à Soissons. Le cloître de Lincoln, de la fin du XIIIe siècle, se compose d'une claire-voie très légère, gracieusement découpée, et d'une voûte de bois dont les clefs portent de précieuses sculptures, figurines de toute sorte, d'un beau style et d'une exécution remarquable.

ARCHITECTURE CIVILE ET MILITAIRE. — L'architecture civile est surtout représentée au XIIIe et au XIVe siècle par des manoirs. L'un des plus anciens, le château d'Oakham (Rutlandshire) conserve une grande salle de la fin du XIIe siècle, partagée en trois nefs par des colonnes à riches chapiteaux de feuillage, déjà gothiques, qui portent des arcades en plein cintre et une charpente apparente. Des statuettes assises reposent sur le tailloir des chapiteaux; les fenêtres géminées s'encadrent à l'intérieur dans des embrasures en plein cintre et ont au dehors des tympans sculptés en tiers-point; le portail est en plein cintre; une sculpture élégante enrichit toute cette architecture, qui peut dater de 1180 à 1200. Nursted Court (Kent)



Phot. Enlart

FIG. 58. — Les celliers de Fountains Abbey.

et la salle royale de Winchester, un siècle plus tard, présentent la même disposition; la seconde a pour supports des faisceaux de colonnettes.

Pour le XIIIe siècle, un des monuments les plus originaux est le manoir de Stokesay. Il comprend une grande salle tenant d'une part à un cellier, et de l'autre à une galerie qui la relie à un donjon de plan octogonal ayant une face remplacée par deux pans rentrants qui dessinent comme des bretèches jumelles. La salle a de grandes baies en tiers-point avec tympan garni d'un *oculus* sur deux lancettes à traverse médiane. Ces baies s'encadrent sous une suite de pignons latéraux. La charpente, apparente à l'intérieur, avec fermes à aisselliers courbes, est d'un grand caractère. Le manoir de Longthorpe (Northamptonshire) offre une disposition d'ensemble analogue.

Le château d'Aydon (Northumberland) est composé d'une suite non symétrique de bâtiments rectangulaires et de deux enclos irréguliers, dont l'un était un jardin, l'autre une cour de ferme. L'architecture appartient au XIII[e] et au XIV[e] siècle. La distribution est déjà compliquée.

L'architecture militaire a laissé de très beaux monuments de l'époque de transition : le château de Conisborough, de la fin du XII[e] siècle, avec son imposant donjon polygonal renforcé de massifs contreforts dont la tête devait soutenir des hourds, conserve intactes deux très belles cheminées et une charmante chapelle de transition logée dans l'épaisseur d'une muraille. Le donjon rectangulaire de Middleham, dont la chemise et la chapelle ont été rebâties au XIV[e] siècle, est une énorme et imposante construction du XII[e] siècle, divisée du haut en bas par un gros mur de refend, comme ceux d'Arques et d'Hastings. Le rez-de-chaussée semble avoir été voûté d'ogives.

VI

ITALIE

De toutes les contrées qui employèrent le style gothique, l'Italie est celle qui l'a le moins compris : la franchise et la rigueur de logique qui sont l'essence même de ce style s'accommodaient mal, en effet, avec les traditions artistiques du peuple romain et avec le tempérament d'une race plus sentimentale que logicienne, plus habile dans l'art d'arranger que créatrice, et qui n'aime guère la vérité qu'embellie. Ce que l'Italie a fait pour l'art gothique, ce fut de lui donner le nom, absurde, sous lequel nous le désignons et qui, pour les Maîtres de la Renaissance, voulait dire barbare et tudesque; or, pour le Romain, barbare est tout étranger hormis le Grec, qu'il a cru comprendre, et à ce mot s'attache une idée de mépris. Ainsi pensait-on du gothique en Italie au XV[e] siècle, et l'on constatait qu'au temps où les peuples latins adoptaient la Renaissance, les peuples germaniques restaient fidèles à un art qu'eux-mêmes et leurs voisins pouvaient croire alors né chez eux. En réalité, ils se l'étaient seulement assimilé profondément.

Il est faux que les Allemands aient porté le style gothique en Italie, comme on l'a cru, peut-être à cause de l'origine commune du gothique italien et d'une partie de l'art gothique allemand ; mais si la première importation gothique n'est pas leur fait, on peut leur attribuer la dernière : le style de la cathédrale de Milan est germanique. Le style germanique avait aussi régné en Italie à l'époque romane. Les autres sources de l'architecture gothique d'Italie sont toutes françaises; en voici l'énumération par ordre chronologique.

La plus importante, comme la plus curieuse, est l'influence de l'ordre de Cîteaux qui, à la fin du XIIe et au début du XIIIe siècle, initia le centre, puis le nord de l'Italie à l'art de la Bourgogne, berceau de l'ordre.

Presque en même temps, dans la première moitié du XIIIe siècle, les chanoines de Saint-Victor de Paris bâtissaient à Verceil en Piémont une église et des bâtiments claustraux de style français, et peu après, la cathédrale de Gênes s'inspirait de modèles également français. Dans le sud, les chanoines du Saint-Sépulcre construisaient vers 1190, à Barletta, une église de style bourguignon, et les chevaliers Teutoniques une église de transition à Messine. Vers 1235, dans le royaume des Deux-Siciles, Frédéric II, qui était roi de Jérusalem, accueillait des colons français émigrés de l'Orient latin, et parmi eux des artistes. Frédéric II avait vainement tenté d'asservir le royaume de Chypre ; ses troupes battues et chassées entraînèrent dans leur fuite des colons français bannis de ce royaume pour avoir embrassé sa cause ; parmi eux, un jeune gentilhomme, habile ingénieur et maître d'œuvres, Philippe Chinard, d'origine champenoise. Un grand nombre de forteresses et quelques églises bâties alors dans l'Italie du Sud et la Sicile appartiennent à l'art français de l'Orient latin.

En même temps, l'ordre alors nouveau de Saint-François importait des modèles d'art français. C'est le centre ou le midi de la France qui, cette fois, entre en ligne avec l'église de Saint-François d'Assise (terminée de 1236 à 1259). L'église Saint-François de Bologne présente un type différent ; elle fut élevée de 1236 à 1240. Mais ces églises mères furent mal imitées, et, durant la fin du XIIIe et le XIVe siècle, c'est à l'art le plus appauvri de la Provence que les ordres de Saint-François et de Saint-Dominique, tout-puissants dans le sud de la France, demandèrent le modèle des nombreuses églises qu'ils élevèrent en Italie. Leur influence fut de toutes la moins heureuse ; l'austérité de l'ordre de Cîteaux n'avait fait qu'épurer l'architecture, la pauvreté volontaire des ordres mendiants sut la rendre misérable.

Vers 1270, Charles Ier d'Anjou, maître du royaume des Deux-Siciles, y amena un nouvel et plus nombreux apport de population française et des artistes. L'histoire a retenu le nom du grand maître des œuvres de Charles Ier, Pierre d'Angicourt. Le style adopté fut le gothique du midi de la France. Toutes ces importations ont donné naissance à des imitations locales, interprétations plus ou moins malheureuses.

Bien que le style gothique soit manifestement en Italie un art d'importation, le principe de la croisée d'ogives semble avoir été connu de très bonne heure en Lombardie, si l'on s'en rapporte à l'emploi simultané de ce membre d'architecture et de formes complètement romanes à Saint-Ambroise de Milan, Saint-Michel de Pavie, etc. Ces voûtes d'ogives

constituent un des problèmes les plus délicats de l'archéologie du moyen âge. Les documents écrits, loin d'éclairer la question, l'obscurciraient plutôt : nous savons en effet positivement que Saint-Ambroise fut bâti par l'archevêque Angilbert (824-850) et remanié au XIe siècle, qu'une partie des voûtes s'écroula en 1096 et qu'un des clochers date de 1129; il semble hors de doute que plus d'une travée de voûtes fut refaite et que le XIIe siècle a vu s'élever non seulement un clocher, mais une grande partie de la nef où des bases sont plantées normalement aux ogives. Cette nef présente le style qui partout fut usité vers le milieu du XIIe siècle. M. le commandeur Rivoira a bien prouvé que Saint-Michel de Pavie, monument tout à fait du même style, est du XIIe siècle ; il est vrai qu'il suppose Saint-Ambroise antérieur, à cause de sa construction plus timide, qui n'élève pas la voûte centrale au-dessus des tribunes et n'éclaire pas la nef, mais l'argument n'est pas sans réplique : Saint-Michel de Pavie, n'ayant pas d'arcs-boutants, est une construction dont la hardiesse pourrait bien n'être que de l'ignorance, et par rapport à laquelle Saint-Ambroise serait non un premier essai plus timide, mais l'œuvre d'un artiste que l'expérience a rendu plus prudent. C'est ainsi que les plus anciennes églises romanes d'Auvergne, comme Ris, Glaine-Montégut, ont des fenêtres hautes qui disparaissent dans les plus récentes, comme Orcival, Issoire. — Reste une autre église du XIe siècle pourvue d'une croisée d'ogives, Saint-Flavien de Montefiascone, authentiquement datée de 1032 ; c'est une chapelle à deux étages reliés par une travée sans voûte inférieure; le type est germanique, il rappelle la chapelle de Schwarzrheindorf et l'église octogone du Saint-Esprit à Wisby (Gotland); quant au style, il marque deux époques bien tranchées : à l'ouest, un prolongement du XIVe siècle dans la façade duquel a été réencastrée l'inscription qui donne la date de 1032 et le nom du maître d'œuvres Lando; à l'est, une partie dont l'architecture est romane et dont l'étage inférieur, seul voûté, a sur ses collatéraux des croisées d'ogives assez épaisses, de profil carré, reposant sur des colonnes adossées qui leur sont normales, et qui rappellent tout à fait celles de Milan et de Pavie. L'étage supérieur rappelle les églises de Toscanella, dont l'une (Saint-Pierre) est bien du XIe siècle, et plus encore les églises construites à Viterbe depuis le XIIe siècle (San Giovanni in Zoccoli, San Sisto) jusqu'au XIVe (La Madonna delle Rose). C'est simplement la persistance du type basilical. Un chapiteau bizarre, cruciforme, à angles coupés, reposant sur un fût cylindrique, a été regardé comme annonçant à longue distance la forme de certains supports gothiques, mais n'est à coup sûr qu'un morceau remployé et détourné de sa destination primitive : un fragment de faisceau de fûts à pans coupés surmonté d'astragale. En l'état actuel, les quatre saillies sont sans emploi, et le dessous non seulement ne se raccorde pas au fût, mais

est complètement raboteux, tandis que les faces verticales sont très bien dressées; c'est peut-être un socle du XIVᵉ siècle, retourné.

Cette chapelle haute n'a donc rien qui puisse être utilisé pour l'histoire des origines gothiques, tandis que les voûtes d'ogives d'une partie de la chapelle basse sont bien contemporaines de leurs supports romans et d'un style lombard bien caractérisé; les caractères sont les mêmes qu'à Saint-Ambroise. Et qui pourrait prouver que l'inscription commémorative remontée dans la façade du XIVᵉ siècle provienne d'une portion d'édifice contemporaine des plus anciennes parties conservées? De l'ancienne façade, nous n'avons pas d'autres débris; qui sait si la façade de 1052, restée debout jusqu'au XIVᵉ siècle, n'était pas alors le seul vestige de l'édifice primitif? On a pu, à la fin du XIIᵉ siècle, rebâtir l'église, sauf cette partie; cela s'est fait des centaines de fois, les façades romanes étant souvent plus belles et plus solides que le reste de l'église; puis, au XIVᵉ siècle, pour agrandir, on aura jeté bas cette façade en conservant l'inscription que l'on devait considérer déjà comme se rapportant à l'église entière. S'il en est ainsi, nous ne sommes pas renseignés sur la construction de la fin du XIIᵉ siècle, tandis que l'inscription relate celle du XIᵉ, dont il ne reste rien; le cas que je suppose serait analogue à une foule d'exemples connus.



Phot. Enlart.
FIG. 59. — Église abbatiale de Fossanova.

A l'inverse de ces monuments, on trouve en Italie comme en Auvergne, en Allemagne, en Provence, des édifices dont la décoration seule est gothique. Le type de la basilique n'y est jamais tombé en désuétude; il se rencontre souvent à l'époque romane : à San Miniato, à Pistoie, à Viterbe, et, jusqu'au XIVᵉ siècle, il restera fréquent.

Le premier modèle gothique importé en Italie par les Cisterciens est l'abbaye de Fossanova, sur la voie Appienne, près de Terracine. Le fondateur fut, en 1187, l'empereur Frédéric Iᵉʳ, et la maison mère fut l'abbaye d'Hautecombe en Savoie, dont l'église était un modeste édifice roman. Il faut donc chercher ailleurs que dans la personnalité de ses fondateurs l'origine du style nettement bourguignon de la nouvelle abbaye : c'est sans doute au chapitre général de Cîteaux que les plans furent arrêtés et l'artiste choisi. Le cloître est lombard, mais, dès la fin du XIIᵉ siècle, l'église et le réfectoire furent commencés dans un tout autre

style, et leur inauguration eut lieu en même temps, en 1208. Le mardi 18 juin, Innocent III, arrivé en grande pompe, soupa dans le réfectoire, logea ses deux cents chevaux dans les écuries et passa la nuit; le lendemain, au lever du jour, il consacra l'église pendant que l'envoyé du roi de Sicile apportait au frère du pape l'investiture du comté de Sora. Cette solennité devait avoir d'importantes conséquences : Fossanova dotait, en effet, l'Italie d'un modèle d'art plus parfait que tout ce qu'on y avait vu depuis les Grecs, et qui fit école; l'abbaye devait essaimer et non seulement un monastère, mais une université (*studium artium*). De ce foyer rayonna, pendant plus d'un siècle, sur l'Italie l'enseignement des maîtres gothiques. Avant même d'avoir achevé ses bâtiments, Fossanova fondait une autre abbaye aussi importante, Casamari, consacrée en septembre 1217. L'église est d'un style sensiblement plus avancé; la salle capitulaire et les autres bâtiments claustraux sont du même art; quant au cloître, c'est un mélange d'art italien et français.



Phot. Enlart.

Fig. 60. — Église de Casamari.



Phot. Enlart.

Fig. 61 — Église de San Galgano.

A leur tour, dès 1208, les moines de Casamari fondaient, dans les Abruzzes, Sainte-Marie d'Arbona, et peu après, en Toscane, San Galgano, dont les travaux furent commencés aussitôt après la consécration de Casamari, en 1218. Les moines de ces abbayes étendirent rapidement leurs possessions et multiplièrent leurs constructions. En 1219, ceux de Casamari recevaient l'abbaye de Saint-Nicolas de Girgenti (Sicile); en 1257, ceux de San Galgano, l'abbaye de Settimo, près Florence. En même

temps que leurs propres édifices, les religieux maîtres d'œuvres entreprenaient de diriger les constructions que les habitants du pays, séduits par l'art nouveau qu'ils apportaient, venaient leur confier. C'est ainsi que, de 1259 à 1268, trois convers de San Galgano, Fra Vernaccio, Fra Melano, Fra Mario, furent maîtres de l'œuvre de la cathédrale de Sienne; la cathédrale de Piperno, proche de Fossanova, fut aussi reconstruite en style bourguignon, à l'imitation de cette abbaye, et les moines de Fossanova firent des élèves, comme *Petrus Gulinari* et ses fils *Morisius* et *Jacobus*, de Piperno, qui bâtirent et signèrent en 1291 l'église d'Amaseno, dans un style bourguignon antérieur d'un siècle.



Phot. Enlart.

FIG. 62. — Église abbatiale de San Martino, près Viterbe.

Cependant, la prospérité et l'activité des cisterciens devait prendre fin au déclin du XIIIe siècle : les moines de Fossanova, vers 1250, avaient rebâti leur salle capitulaire dans le meilleur style gothique; de 1280 à 1300 environ, ils rebâtirent un côté du cloître, puis ils cessèrent de construire; Casamari s'était achevé d'un jet et promptement; Arbona ne disposa pas des mêmes ressources, et San Galgano fut commencé sur un plan trop vaste; ces deux abbayes marquent le point d'arrêt de l'art et de la prospérité des cisterciens. A Sainte-Marie d'Arbona, l'église, avec sa nef atrophiée et la salle capitulaire, ne fait qu'alourdir l'architecture de Casamari; à San Galgano, l'église est, au contraire, trop grande; on l'acheva avec peine au début du XIVe siècle, et la partie occidentale, bâtie par Fra Ugolino di Maffeo, mauvais élève italien des maîtres bourguignons, n'est qu'un pastiche maladroit de la partie orientale, une imitation pleine de contresens et d'archaïsmes.

L'apogée de l'art cistercien est marqué au milieu du XIIIe siècle par le chapitre de Fossanova et par l'abbaye de Saint-Martin, près Viterbe, œuvres d'artistes venus de Bourgogne. Ce nouvel apport eut aussi quelque résultat : Viterbe, comme Piperno et comme Sienne, devint un

foyer d'art gothique, grâce au voisinage et à l'influence des moines de Cîteaux.

Dans une partie de l'Italie, plus voisine pourtant de la France, leurs maîtres d'œuvres furent moins heureux : il semble que l'emploi de la brique, dont ils n'avaient pas appris à se servir en Bourgogne, leur ait ôté une partie de leurs moyens. Mais la grande infériorité de ces monuments consiste dans leurs remaniements : commencés trop tôt, dans un style encore roman, ils ont été adaptés, après coup, à l'architecture gothique; la plus connue de ces abbayes du nord est Chiaravalle près Milan, fondée en 1135 par saint Bernard, consacrée en 1221 comme en témoigne une inscription.

On sait que les églises cisterciennes n'ont que des clochers de bois ou des clochers de pierre très modestes. Celui de Casamari est un modèle de ce dernier genre, formé d'un seul étage carré et plus étroit que la nef, au-dessus des voûtes de laquelle il est porté sur des arcs. Le clocher de Fossanova constitue, au contraire, une singulière dérogation aux règles de Cîteaux. Il n'est pas bourguignon, mais limousin, inspiré évidemment du petit clocher octogone d'Obazine : quatre de ses arêtes coïncident, selon la mode limousine, avec la crête des toitures; mais au lieu d'un étage, il en a deux, surmontés d'une pyramide de pierre et d'un lanternon; les angles sont garnis de colonnettes saillantes comme dans les clochers octogones gothiques d'Auvergne et de Provence. Chiaravalle, près Milan, possède aussi une tour octogone très élevée, mais c'est une lanterne de brique; elle rappelle la tour de Saint-Sernin de Toulouse.

Le plan des églises cisterciennes d'Italie est simple. A Valvisciolo, l'église du XIIIe siècle, encore romane, n'a qu'un chœur carré, une nef à bas côtés terminés également en rectangle; l'église romane de Saint-Paul-Trois-Fontaines, près Rome, les abbayes de Chiaravalle di Castagnola, Fossanova et Arbona ont, de plus, un transept avec quatre chapelles carrées; Chiaravalle, près Milan, en a six; Casamari et San Galgano quatre, et un bas côté en regard; enfin, l'église de Saint-Martin près Viterbe, a, au lieu du chevet carré, une abside polygonale, et, à l'est de chaque bras de transept, deux travées formant une chapelle à deux autels.

Toutes ces églises sont entièrement voûtées, avec vaisseau central dominant franchement les bas côtés, mais sans arcs-boutants. L'abbaye de Valvisciolo, au XIIIe siècle, n'a encore que des voûtes d'arêtes; à Fossanova, l'église, de 1180 environ à 1208, est voûtée de même, sauf au carré du transept qui possède une croisée d'ogives et de liernes; à Casamari, Arbona et San Galgano, la voûte d'ogives règne partout et le carré du transept a pareillement des liernes. Ces églises ont des piliers carrés à colonne engagée sur chaque face.

Les cloîtres sont moins intéressants qu'en France ou en Espagne; le plus élégant, à Chiaravalle della Colomba, paraît dater du commencement du XIVᵉ siècle; ses voûtes d'ogives retombent sur des culots de feuillages, dans chaque travée s'ouvre une suite de petites arcades portées sur de fines colonnettes jumelles de marbre rouge, dont les chapiteaux carrés n'ont que des moulures. La partie gothique du cloître de Fossanova date de la fin du XIIIᵉ et du XIVᵉ siècle; elle n'a que des voûtes d'arêtes; chaque travée a, de même, une suite de petites arcades en tiers-point portées sur colonnettes jumelles de marbre blanc, et les plus récentes ont des fûts sculptés avec recherche. L'édicule carré du lavabo est élégant; ces morceaux d'architecture s'écartent sensiblement des modèles français.

Les environs de Fossanova furent un foyer d'art gothique dérivé de la Bourgogne; on peut citer comme œuvres de cette école : à Piperno, la cathédrale avec son porche tout semblable à celui de Saint-Philibert de Dijon; l'église Saint-Laurent (XIIᵉ s.), l'église dominicaine de Saint-Thomas-d'Aquin, consacrée en 1334; l'hôpital des Antonins et leur chapelle bâtie en 1336 par Toballo de Janni; à Sermoneta, Sainte-Marie, Saint-Michel, Saint-Nicolas; à Sezze, la cathédrale consacrée en 1364, Saint-Pierre, et l'église démolie de Saint-Laurent; à Subiaco, la chapelle et la crypte-escalier de Saint-Benoît et le portail de Sainte-Scolastique; Sainte-Marie-des-Roseaux et Saint-Marc, près Sonnino; à Terracine, l'église Dominicaine et la chapelle de l'Annonciation, par André de Piperno; à Fondi, Saint-Pierre, Notre-Dame-de-Bon-Secours; à Ferentino, Saint-Antoine (seconde moitié du XIIIᵉ s.), Saint-Valentin; à Anagni, la cathédrale; Sainte-Marie-du-Fleuve à Ceccano, Sainte-Marie-Majeure de Ferentino, réduction très élégante de Fossanova, date du XIIIᵉ siècle. Elle a, comme Fossanova, une tour centrale octogone posée d'angle.

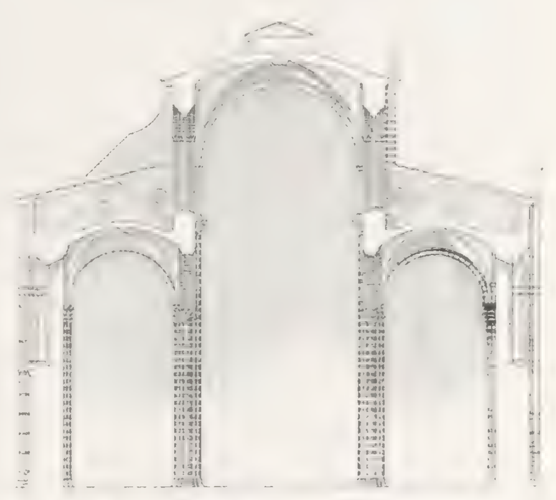


Fig. 63. — Coupe de la cathédrale de Sienne. (D'après Dehio et Bezold.)

L'influence de San Galgano n'a pas été moins considérable, et a produit des monuments plus célèbres. Les archives de la cathédrale de Sienne, publiées par Milanesi, permettent de saisir la preuve matérielle de cette influence. Les plus anciens documents montrent, en 1257, l'œuvre dirigée par un religieux de San Galgano, Fra Vernaccio; en février 1260, il est remplacé par Fra Melano, convers, qui paraît pour la dernière fois

à Sienne en 1268; il aurait réintégré son abbaye de 1271 à 1274; mais les cisterciens continuaient de diriger l'œuvre : en 1284, le maître était un troisième religieux de San Galgano, Fra Maggio.

La coupole lombarde du transept et le clocher non moins lombard de la cathédrale semblent antérieurs à 1259, et peut-être à la prise de possession des chantiers par les cisterciens; le chevet, dont les voûtes s'achevaient en 1260, rappelle par son plan rectangulaire et par ses trois fenêtres surmontées d'une rose, les habitudes bourguignonnes; les fenêtres hautes de la nef sont d'un modèle bien français, et, dans toute l'église, une partie de l'ordonnance tant intérieure qu'extérieure est nettement bourguignonne : les piliers carrés cantonnés de quatre grosses colonnes engagées, la corniche intérieure de très forte saillie qui règne au-dessus des arcades, enfin la corniche extérieure à modillons dont les faces latérales évidées forment entre eux des cavités demi-circulaires, sont autant de particularités familières à l'architecture de Bourgogne de la fin du XIIe et du commencement du XIIIe siècle, que les moines venus de Casamari avaient enseignées à San Galgano. L'ordonnance des portails de l'église et du baptistère, avec baie en plein cintre flanquée de deux baies en tiers-point, rappelle les porches de Saint-Philibert de Dijon et de Beaune, et le porche bourguignon de Piperno. Dans le haut de la façade, qui date du XIVe siècle, la galerie extérieure à frontons rappelle celle de Saint-Bénigne de Dijon, et les deux tourelles à baies encadrées de pignons sont le diminutif d'une disposition champenoise qu'on observe à la cathédrale et à Saint-Nicaise de Reims, ainsi qu'à la cathédrale champenoise de Famagouste (Chypre). La sculpture de beau-



Phot Lombardi.

Fig. 64. — Cathédrale de Sienne.

coup de chapiteaux est française. Français également, dans ses parties les plus anciennes, le curieux et magnifique pavement ; il consiste, comme à Saint-Bertin et Notre-Dame de Saint-Omer, Thérouanne, Mont-Saint-Éloi, Saint-Nicaise de Reims, en dalles ornées de figures exécutées en champlevé, dont les creux sont remplis de mastic noir.

Toutefois, d'autres dispositions procèdent de traditions locales, comme la coupole, le clocher, l'appareil alterné noir et blanc, et certains pastiches du décor romain, comme les frises insérées entre les chapiteaux et les retombées, ou les fûts de colonnes des portails ornés de rinceaux. Pour les XIIIe et XIVe siècles, 71 noms de maçons et de tailleurs d'images ayant travaillé à cette œuvre composite sont parvenus jusqu'à nous : Milanesi les a fait connaître, et je ne note ici que les cisterciens, et les deux célèbres sculpteurs Jean et Nicolas de Pise ; on sait que ces derniers ont exécuté la chaire, de 1265 à 1267. Selon M. Émile Bertaux, comme on le verra plus loin, ces artistes auraient pris contact antérieurement, dans l'Italie du Sud avec les artistes français de Frédéric II. Quoi qu'il en soit, ils rencontrèrent à Sienne des maîtres de France, et « l'initiation à peu près complète à l'art des sculpteurs français », que Félix de Verneilh remarquait déjà chez eux, peut s'expliquer aisément.



Phot. Enlart

Fig. 65. — Salle capitulaire de Saint-André de Verceil.

Les autres églises gothiques de Sienne sont des réductions appauvries de San Galgano ou de la cathédrale, comme Saint-Dominique, élevé entre 1221 et 1340, et Saint-François, élevé de 1249 à 1259, puis repris par Fra Agostino et Fra Agnolo, franciscains, en 1326. Parmi les églises de la famille de la cathédrale de Sienne, il faut signaler la petite cathédrale de Grosseto, une des plus jolies églises d'Italie, portant la date initiale de 1294, et le nom du maître d'œuvres siennois Sozo di Rustichino ; Saint-André d'Orvieto, monument du milieu du XIIIe siècle, et Saint-François dans la même ville ; à Pise, Sainte-Catherine (1253) et Saint-Michel-du-Bourg qui passe pour l'œuvre de Nicolas de Pise ou de

Fra Guglielmo, son élève; Saint-Dominique de Pérouse, attribué à Jean de Pise, la cathédrale, Saint-Dominique et Saint-François de Prato, les églises d'Asciano, Monticiano, etc.

L'église des chanoines de Saint-Victor à Verceil, Saint-André, présente un plan qui participe des églises cisterciennes et des pratiques champenoises : chevet rectangulaire, quatre chapelles à pans de dimensions décroissantes ouvertes sur un transept simple, une nef avec bas côtés, une tour-lanterne octogone, deux petites tours carrées à la façade. L'église est entièrement voûtée d'ogives, les arcs-boutants sont simples et bien construits. Les portails, les piliers, les colonnettes, les arcs-doubleaux sont en pierre; dans les ogives, trois briques alternent avec un claveau de pierre; le plein des murs est en brique. L'architecture est un mélange d'art lombard et d'art gothique.

L'Italie du Sud a des églises de transition, œuvres des moines de l'Orient latin : chanoines du Saint-Sépulcre à Barletta, et chevaliers teutoniques à Messine. Les dates exactes de ces monuments ne nous sont pas connues, mais ils ne peuvent avoir été élevés qu'à la fin du XII[e] siècle; l'église de Messine est un élégant exemple, tel qu'il pourrait se trouver en France même; l'église de Barletta présente un caractère bourguignon nettement accusé. Le plan est, toutefois; celui des églises de l'Orient latin. Ses trois absides à cul-de-four s'ouvrent directement sur un transept très peu saillant à coupole octogone; le peu d'élévation de la nef par rapport aux bas côtés, les terrasses, sont autant de particularités qui rappellent les églises de Palestine; la corniche à modillons des absides est semblable à celle du baptistère de Jebeil. Peut-être ces absides sont-elles antérieures à la nef. Celle-ci présente plusieurs particularités bourguignonnes : un narthex dont la tribune avait à l'origine une absidiole en encorbellement; des arcades en tiers-point et des piliers carrés cantonnés de trois colonnes engagées et d'un pilastre à chapiteau sculpté; au-dessus de ces pilastres, un singulier tronçon d'entablement, et, au niveau de leurs tailloirs, un cordon horizontal de forte saillie; enfin et surtout, au sud, un portail à fronton, voussures en tiers-point et pilastres à fûts ornés de rosaces dans des cercles perlés et à soubassements cannelés; ces ornements rappellent les portails de Tonnerre, Avallon, Semur-en-Brionnais. Quant à la corniche, avec les cavités demi-circulaires creusées entre ses modillons, elle rappelle toutes les corniches de la Bourgogne; elle a de plus, sur chaque modillon, un motif sculpté d'un très beau style : têtes d'hommes et d'animaux, ornements divers. L'église devait avoir un porche au delà de son narthex avec deux tours carrées, et le transept a porté une tour octogone; c'est la disposition de Paray-le-Monial et de La Charité.

L'architecture gothique du règne de Frédéric II dans l'Italie du Sud

est surtout civile et militaire; il faut cependant citer la cathédrale de Cosenza, mélange de formes gothiques françaises et de persistances romanes: elle appartient à l'école du royaume de Jérusalem. Le sanctuaire est une abside à cul-de-four, archaïsme qui a subsisté jusqu'à la fin du XIVe siècle en Chypre, et qui n'est pas étonnant dans cette église, vraisemblablement bâtie par un maître d'œuvres d'outre-mer. La façade est percée d'une grande rose et de trois portails en tiers-point; son appareil est alterné de deux couleurs dans le goût lombard. C'est probablement à une inspiration bourguignonne qu'est dû le cordon qui coupe à mi-hauteur l'ordonnance intérieure. A tout prendre, cette église est incohérente et mal composée, mais elle atteste incontestablement l'influence française. Ce qu'elle a de plus remarquable est la tombe d'Isabelle, femme de Philippe le Hardi, morte d'un accident en 1270, au cours d'une escale de la flotte qui ramenait le corps de saint Louis. L'architecture en est purement française; c'est une grande arcature subdivisée par des meneaux et ornée d'un tympan découpé; au centre, est une Vierge; à droite et à gauche s'agenouillent les statues du roi et de la reine.

L'église Saint-Michel dans la grotte de Monte Sant' Angelo, sur le mont Gargano en Pouille, est datée de 1274. Elle comprend un sanctuaire carré et trois travées de nef voûtés sur ogives en tore aminci; les doubleaux sont épais et sans moulure, formés de deux bandeaux et retombant sur des pilastres à simple tailloir. Une des parois est formée du rocher où s'ouvre la grotte miraculeuse; de ce côté, les pilastres sont très courts, et entre eux sont bandés des arcs de décharge en tiers-point.

Les châteaux de Frédéric II appartiennent presque complètement à l'art gothique français. Le château de Trani, que l'on sait bâti par l'ingénieur chyprois Philippe Chinard, est, comme le château de Cérines, un rectangle avec tours aux angles; il a des fenêtres semblables à celles de Saint-Hilarion. Le *Castel Maniace* de Syracuse occupe, comme celui de Cérines, un îlot défendant le port. C'est aussi un rectangle à quatre tours rondes, avec cour centrale carrée, et deux étages entièrement couverts de voûtes d'ogives retombant sur de grosses colonnes engagées, dont les chapiteaux octogones ont deux rangs de crochets.

Castel del Monte, bâti peu avant 1240, est un autre château régulier et entièrement voûté; son enceinte et ses tours sont octogones; comme la Tour Constance d'Aigues-Mortes, il a des terrasses qui recueillent les eaux pluviales et les écoulent dans des citernes occupant une partie des tours. La porte d'entrée est flanquée de pilastres cannelés et surmontée d'un fronton qui rappellent certains portails bourguignons de la fin du XIIIe siècle; les voûtes du rez-de-chaussée forment des travées carrées, sur croisées d'ogives alternant avec des sections triangulaires de berceaux brisés qui rachètent le plan en trapèze. Les arcs de ces voûtes retombent

sur des colonnes engagées semblables à celles de Syracuse. A l'étage supérieur, elles sont remplacées par des faisceaux de colonnettes dont les fûts très élargis à la base et les chapiteaux à feuilles d'acanthe ne sont plus purement français; il en est de même des cheminées à manteaux coniques et de la bande décorative d'appareil réticulé qui circule à mi-hauteur des chambres; il y a là une influence archaïque et germanique; enfin, les parquets et certains revêtements de murailles étaient de mosaïques stelliformes en marbre, œuvre d'artistes arabes. L'aménagement était confortable, chaque appartement avait des latrines pourvues de conduites d'eau.

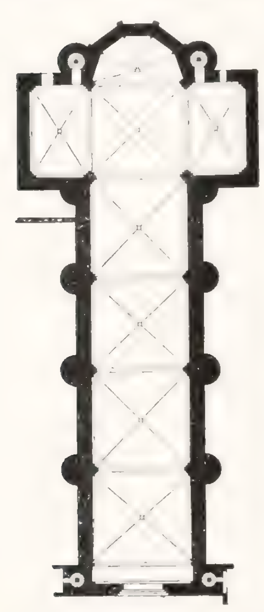


Fig. 63.
Plan de Saint-François d'Assise.
(D'après Dehio et Bezold.)

L'église Saint-François d'Assise, en cours d'exécution en 1229 était terminée en 1236, ou peu s'en faut, car on s'occupait de la meubler; le clocher fut construit après l'église, et était terminé en 1239; on s'occupait alors de fondre les cloches; en 1246, on éleva le mur de soutènement du parvis, et, le 25 mai 1253, Innocent III consacra l'église. On connaît deux maîtres de l'œuvre, le franciscain Filippo da Campello, de 1232 à 1253, et Petrus Luprandi, cité comme témoin dans un acte; mais on ignore quel artiste fit les plans et dirigea les premiers travaux, et la nationalité des deux maîtres connus est douteuse (un village de Campello existe bien, près d'Assise, mais il s'en trouve d'autres, et le nom peut encore être une traduction de Champeaux, vocable assez répandu). On sait que l'édifice, bâti sur un escarpement, comprend église haute et église basse à demi souterraine. Chacune a une nef simple, un transept et une abside aussi large que la nef, le tout voûté d'ogives; c'est le type du midi de la France et, comme dans cette région, la crypte a une suite de chapelles entre les contreforts. Elle est donc plus étendue que l'église supérieure, disposition rare qui se trouve aussi à l'église romane de Montmajour, près Arles. Comme dans les églises à une nef de l'Anjou et du Languedoc, une coursière traverse les embrasures des fenêtres et passe à travers les piliers, qui sont des faisceaux de fines colonnes; au transept, ce passage se transforme en triforium avec arcades, comme à Saint-Caprais d'Agen. La corniche à modillons est d'un type commun dans le midi de la France. Les contreforts sont cylindriques, particularité très rare qui se rencontre à Sainte-Cécile d'Albi. A ces contreforts ont été appliqués, sans doute après coup, des arcs-boutants lourds et très simples. Les fenêtres sont en tiers-point, de dimensions médiocres, avec meneau surmonté d'un quatrefeuille, et couronnées d'un très maigre lar-

mier. Les portails sont, comme les fenêtres, refendus en deux baies surmontées d'une petite rose qui s'encadre dans la voussure. C'est un type assez répandu en Champagne, Bourgogne, Provence, Chypre (Villeneuve-l'Archevêque, portail ouest; Beaucaire, Sainte-Catherine de Nicosie) et Angleterre.

Sainte-Claire d'Assise est une réduction misérable de Saint-François, qui a perdu tout le charme de l'original. Les proportions sont beaucoup moins heureuses; les faisceaux de colonnettes sont remplacés par des supports uniques, aux chapiteaux sans grâce; les fenêtres sont de simples lancettes; l'église a des arcs-boutants, plus lourds encore, mais n'a pas de crypte. Commencée en 1257 sous la direction de fra Filippo da Campello, elle montre bien que celui-ci ne peut avoir été capable de composer Saint-François.

Saint-François de Bologne appartient à un tout autre type, et, seule en Italie, cette église a un plan tout à fait développé et des arcs-boutants bien compris. Elle fut bâtie de 1236 à 1240, sous la direction du maître d'œuvres Marc de Brescia, et du frère Jean, franciscain, qui refit de 1251 à 1256 deux arcades écroulées. En 1261 fut élevé le clocher au sud du transept; en 1293, le maître d'œuvres Bonino et son aide Niccolo construisirent à côté un plus grand clocher isolé; en 1383, on travaillait à la façade. Le travertin a été employé pour l'encadrement des portails, quelques bas-reliefs de la façade, les chapiteaux et bases des piliers, les meneaux et remplages des fenêtres; tout le reste est en brique.

L'église de Bologne a eu plus d'influence que celle d'Assise; le plan du chœur, avec son déambulatoire à chapelles carrées, a inspiré au XIVe siècle, à Bologne même, l'église des *Servi*, et à Padoue la célèbre église de Saint-Antoine, qui imite en même temps Saint-Marc de Venise et combine avec l'emploi des voûtes d'ogives sur le chœur et les collatéraux le système byzantin de trois coupoles sur tambours couvrant la nef centrale. Chaque travée de nef de Saint-François de Bologne, couverte de voûtes sexpartites, répond à deux travées des collatéraux; le transept simple ne dépassait pas originairement les bas côtés; le déambulatoire est moins élevé que les bas côtés et a neuf chapelles carrées. Les triangles qu'elles laissent entre elles ne sont pas remplis de maçonnerie comme dans beaucoup d'églises, mais entre les angles sont bandés des arcs très plats formant étrésillons et ne portant pas la toiture, car chaque chapelle a son toit à pignon. Comme en témoignent les vides intermédiaires des chapelles, les culées des arcs-boutants sont peu épaisses et portent en partie sur les piles du déambulatoire. Dans la nef, les arcs-boutants alternent avec de lourds éperons de maçonnerie pleine qui épaulent les retombées principales, tandis que l'arc-boutant correspond seulement à l'arc de refend des voûtes sexpartites : arcs-boutants et éperons semblent ajoutés.

et ce fut sans doute de 1251 à 1256, dans la refaçon qui suivit l'écroulement partiel.

Tous les arcs et toutes les baies sont en tiers-point; les fenêtres hautes du chœur sont surmontées d'œils-de-bœuf comme à Saint-Bertrand de Cominges. Les supports de la nef sont tous d'égale force, malgré l'emploi des voûtes sexpartites et l'alternance des arcs-boutants et des éperons. Ce sont des piliers octogones surmontés de chapiteaux à corbeille lisse ou feuillue; au nord-ouest on a essayé une alternance purement décorative en décomposant deux de ces piliers en faisceau de huit pilastres. Les voûtes de la nef retombent sur des pilastres à anglès coupés engagés, assis sur le tailloir des piliers; le transept et le déambulatoire ont des faisceaux de colonnettes. Les fenêtres des chapelles du chœur avaient des meneaux à colonnettes et à trèfles du meilleur style français; celles de la nef sont closes de lames de travertin criblées de trous où s'enchâssent des lentilles de verre. Le clocher porte une flèche et des clochetons de brique coniques. La façade, composition absurde sans nul rapport avec l'édifice, a fait école à Vicence et à Plaisance. C'est un pignon unique et trop grand, percé de trois œils-de-bœuf dont deux s'ouvrent dans le vide au-dessus des bas côtés.

L'église Saint-François de Viterbe procède de celle d'Assise et des édifices cisterciens. Les travaux ont été commencés après 1237; l'édifice est bien bâti, assez bien proportionné, et sa pauvreté voulue n'est pas sans élégance. L'église dominicaine de Sainte-Marie-Nouvelle à Florence, bâtie en pierre, de 1273 à 1349, est une des meilleures constructions d'Italie; avec sa nef peu élevée au-dessus de bas côtés étroits, elle rappelle certaines églises du centre et du midi de la France. Elle n'a pas d'arcs-boutants, mais des éperons portés sur les doubleaux des collatéraux suffisent à épauler la voûte de la nef et, dans les lunettes de celle-ci, on a pu encore percer des œils-de-bœuf comme dans diverses églises françaises (Vaugirard, Arcueil, etc.). Le sanctuaire carré s'encadre de chapelles carrées, celle du nord surmontée d'une petite tour que couronnent une flèche à quatre pans et quatre frontons rappelant Saint-Germain d'Auxerre ou les clochers germaniques. La corniche à arcatures est germanique ou lombarde; les voûtes sont bombées, les doubleaux épais et sans moulures. Les quatre colonnes engagées dans les piliers cruciformes et les colonnettes profilées dans leurs angles ont des chapiteaux à deux rangs de feuillages un peu mous, rappelant ceux du midi de la France.

Les monuments élevés dans le Sud, sous Charles Ier et ses successeurs immédiats, sont généralement médiocres. Le plus ancien fut une abbaye cistercienne dédiée à la Victoire sur le champ de bataille de Scurcola Marsicana, au bord du lac Fucin. Ses fondations permettent de constater

que l'église et les autres bâtiments affectaient la même disposition que Casamari et Fossanova.

La plus belle église construite sous Charles Ier est Saint-Laurent de Naples. La nef a été travestie au xviiie siècle; le chœur, simplement transformé en magasin, a moins souffert; c'est un monument rare et remarquable, car il offre le type d'une grande abside française à déambulatoire avec ses chapelles rayonnantes; les voûtes d'ogives retombent sur d'élégantes colonnettes. A Naples, la cathédrale Saint-Janvier et Saint-Dominique-Majeur; à Lucera, la cathédrale; à Messine, Saint-François, sont des églises à nef et bas côtés sans voûte, avec trois absides polygonales voûtées d'ogives; leurs piliers rectangulaires ont deux colonnes engagées répondant à la seconde voussure des arcades, en tiers-point et bien moulurées; les chapiteaux octogones feuillus appartiennent au type du midi de la France. Sainte-Claire de Naples, conforme à un autre type provençal, a de chaque côté de sa large nef une suite de chapelles


Phot. Enlart

Fig. 67. — Déambulatoire de Saint-Laurent de Naples.

La plus élégante peut-être des églises de Naples était la petite église Saint-Éloi, française par ses patrons les saints Éloi, Denis et Martin; française par ses fondateurs Jean d'Autun, Guillaume de Lyon et Guillaume de Bourgogne, et non moins française d'architecture, avec sa nef et ses bas côtés voûtés d'ogives, ses trois absides à pans et son élégant portail nord de la fin du xiiie siècle.

Le clocher de Lucera, avec étage octogone élégant quoiqu'un peu mesquin, posé sans transition sur une base carrée et couronné d'une courte flèche de maçonnerie, est conforme aux modèles provençaux.

Il existe au xiiie siècle dans le sud-est de la France et le nord de l'Italie une école d'architecture, que l'on pourrait nommer école des Alpes, mélange de gothique français et de roman lombard : la cathédrale d'Em-

brun, l'église de Seyne, voûtées en berceau, la cathédrale de Gênes, et Saint-Sauveur, près Lavagna, dépourvues de voûtes, ont par ailleurs les caractères du meilleur style gothique du milieu du XIIIe siècle; la sculpture et les moulures ne diffèrent pas de celles de l'Ile-de-France, mais sont exécutées en beaux marbres blancs et noirs, et seuls l'emploi alterné de ces marbres et les frises d'arcatures raccordées à des plates-bandes, persistance de deux traditions lombardes, donnent un caractère particulier à ces édifices. Les arcades, les portails, et souvent les fenêtres, sont en tiers-point; la façade est généralement percée d'une grande rose à fenestrage rayonnant, aussi hardiment épanouie que dans l'Ile-de-France.



Phot Alinari.

Fig. 68. — Église Saint-Sauveur, près Lavagna.

Les trois portails de façade de la cathédrale de Gênes sont un magnifique morceau d'art du XIIIe siècle; beaux de proportions et de détails, ils sont peut-être trop peu connus. Dans leurs archivoltes on remarque des zigzags, réminiscence romane qui, en Normandie ou en Angleterre, serait conforme aux habitudes et qui ne se retrouve pas dans les édifices romans du pays; mais les chapiteaux à tailloirs sculptés sont semblables à ceux de Saint-Pierre de Lisieux, et d'autres ornements rappellent les portails de Mantes.

D'autres portails sont moins ornés, mais élégants; ils sont, en général, surmontés d'un fronton, et souvent leur dernière voussure, par une tradition lombarde, repose sur des colonnettes détachées des piédroits; elle peut même former une saillie proéminente au point de constituer un véritable porche, comme à Digne, Embrun, Ancône, et très souvent ces

colonnettes continuent de reposer sur des lions accroupis. On remarquera que, dans le plus pur style gothique du XIIIe siècle, à la cathédrale de Chartres, à Saint-Julien-du-Saut (Yonne), le même type de porche est admis; il est probable qu'il dérive de la tradition lombarde par l'intermédiaire de modèles romans français ayant recueilli cette influence, comme le porche de Saint-Gilles.

Les colonnes rondes trapues à chapiteaux feuillus de la cathédrale de Gênes ne diffèrent guère des piliers français du même type. Si la sculpture d'ornement est digne de la France, la statuaire a gardé la rudesse lombarde, comme en témoigne le curieux jubé du XIIIe siècle de l'église de Vezzolano, précieux modèle de reconstitution pour les jubés français du XIIIe siècle, tels que ceux dont l'église du Bourget (Savoie), les cathédrales de Bourges, de Chartres et de Paris conservent des frises ou débris de frises. Le jubé de Vezzolano, encore intact, présente un mur plein percé d'une seule porte centrale en tiers-point, flanquée de deux autels; la porte et les autels s'abritent sous une tribune portée en avant de la cloison sur des arcades en tiers-point que soutiennent de jolies colonnettes avec chapiteaux à crochets; la frise sculptée forme le parapet.

L'école des Alpes possède des clochers carrés, hardis et élégants, dont la tour reste complètement lombarde, avec des séries de petites baies en plein cintre portées sur des colonnettes à chapiteaux barlongs, d'ornementation et de galbe à peu près nuls; mais ces tours se couronnent de flèches octogones élancées; quatre pyramidions triangulaires chargent les angles. Ces flèches rappellent par leur type, par leur silhouette élégante et par leur hardiesse celles du nord plutôt que celles du midi de la France; elles s'en distinguent seulement par plus de simplicité; semblables en cela à celles du Poitou, jamais elles n'ont ces boudins d'angle qui donnent une si élégante fermeté aux flèches françaises; jamais non plus leurs faces ne sont guillochées d'imbrications ou percées d'ouvertures comme en France; leur type est toutefois d'une origine française incontestable.

Dans le nord de l'Italie, beaucoup d'églises de brique ont un style gothique qui mêle à l'imitation du midi de la France les traditions lombardes et quelques influences germaniques. On y trouve des nefs uniques ou triples, bordées de chapelles, une persistance du chapiteau cubique, deux travées de bas côtés pour une de nef. Parmi les types les plus parfaits de ce genre d'églises, il faut citer celle des Carmes de Plaisance, et l'abbatiale cistercienne de Chiaravalle di Castagnola.

La Vénétie et l'Émilie possèdent une école gothique qui n'est pas sans intérêt, bien que trop souvent ses églises soient encombrées de gros entraits de bois étrésillonnant les arcades et les doubleaux. Ces églises du XIIIe et du XIVe siècle sont très simples; leurs supports sont des

colonnes de pierre avec chapiteaux à crochets d'un art très pauvre; celles de la nef sont butées par des murs transversaux portés sur les doubleaux des bas côtés, plutôt que par des arcs-boutants; les absides à pans ont de longues fenêtres et possèdent rarement un déambulatoire. La pierre se mêle discrètement à la brique pour fournir des supports, quelques encadrements, des parties sculptées et des effets de couleurs. Cette architecture s'inspire à la fois des modèles cisterciens et franciscains, et certainement aussi de quelque influence française directe. Les piliers en forme de colonnes rondes, qui sont fréquents dans ces édifices, ne peuvent, en effet, être imités des œuvres cisterciennes ou franciscaines du voisinage. Le plan des églises Saints-Jean-et-Paul et Saint-François (*Frari*) de Venise et Sainte-Anastasie de Vérone comprend une abside polygonale simple et des chapelles de même plan au transept.

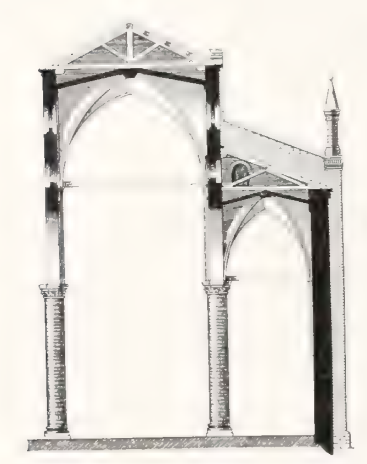


Fig. 69. — Coupe de Sainte-Anastasie de Vérone.
(D'après Dehio et Bezold.)

Saints-Jean-et-Paul est un grand édifice de proportions trop élancées et de construction peu solide; les hautes colonnes sont à peu près la seule partie de pierre; les voûtes n'ont pas d'arcs-boutants, et l'effet intérieur est alourdi et gâté par des poutres formant étrésillons. Par un curieux archaïsme, le carré du transept porte une coupole sur pendentifs, procédant de celles de Saint-Marc.

A Ferrare, la cathédrale du XIIIe siècle, avec ses trois nefs et ses galeries extérieures, est d'inspiration germanique. Un bas-relief du Jugement Dernier, inspiré des portails français, a été sculpté au fronton de la tribune du porche lombard.

A Rome, l'architecture gothique n'est pas plus rare, elle est seulement plus médiocre que partout ailleurs. L'église Saint-Jean-de-Latran avait reçu au XIIIe siècle une abside très curieuse qu'on a remplacée par une œuvre d'une plate banalité et d'une extrême laideur. Cette abside de brique à pans coupés avait, comme Notre-Dame de Paris, un déambulatoire divisé en deux par un rang de colonnes, et dépourvu de chapelles rayonnantes; des arcs de décharge en plein cintre existaient à l'abside entre des contreforts en forme de fûts de colonnes. L'église des Franciscains, l'*Ara Cœli*, dont les murs latéraux subsistent, se compose d'un vaisseau unique et sans voûte, en brique, du style le plus misérable. L'église dominicaine de la Minerve semble inspirée à la fois de Casamari et de Saint-François d'Assise.

Dans les Abbruzes, l'architecture importée par les Cisterciens a exercé son influence sur un certain nombre de petites églises : Sulmone,

Tagliacozzo, Celano, Trasacco, Paterno, Ortona, Cocullo, etc.; l'abside de la curieuse église Sainte-Marie-des-Grâces, près Rosciolo, avec ses jolies arcatures extérieures du même style que la partie gothique du cloître de Fossanova, et le transept, analogue à celui de Sainte-Marie-du-Fleuve, à Ceccano, témoignent très évidemment de cette influence.

L'architecture civile, comme l'architecture religieuse, s'est surtout développée dans les zones d'influence des églises et des abbayes, qui ont été les premiers modèles du style gothique, et dont elle s'est souvent aussi inspirée.

Le palais de Terracine, relié à la cathédrale par un passage jeté sur une voûte au-dessus d'une rue, date du XIIIe siècle et conserve de très belles fenêtres à arcs tréflés, groupés sous des arcs de décharge. Le palais de Piperno comprend un rez-de chaussée, avec portiques à voûtes d'arêtes, arcs en tiers-point et piliers cruciformes, et deux étages à fenêtres en tiers-point groupées par deux ou trois avec colonnettes intermédiaires. Au-dessus de la porte d'entrée



Phot. Alinari

FIG. 70. — Palais de la Seigneurie (XIIe-XIVe siècle), à Sienne.

s'ouvre un œil-de-bœuf octogone, à encadrement festonné, assez original.

A Ferentino et à Anagni, de jolies maisons du XIII[e] siècle ont, au premier étage, une loge de deux travées, largement ouverte par deux grandes arcades retombant, à Ferentino sur un pilier carré, à Anagni sur une colonne couronnée d'un chapiteau à crochets; l'une des travées abrite un palier; l'autre, un escalier droit qui y accède. Le parapet du palier, à Ferentino, était porté en avant sur des corbeaux de type bourguignon. Plusieurs maisons de Viterbe et d'Orvieto présentent une disposition analogue et, dans celles de Viterbe surtout, les profils appartiennent au meilleur style gothique du XIII[e] siècle.

Le château de Prato, du XIII[e] siècle, a un portail français — à part les lions, et des consoles bourguignonnes semblables à celles de l'église d'Ecrouves, près Toul.

A Sienne, le palais Tolomei date du XIII[e] siècle; bâti en pierre et non en brique comme les autres constructions civiles de Sienne, il emprunte à cet appareil un aspect plus monumental; comme la cathédrale, il a subi l'influence de la Bourgogne : ses fenêtres en tiers-point sont garnies de colonnettes portant deux petites arcades à redents et un quatrefeuille dans un cercle; la retombée centrale s'orne, comme dans les triforiums de Bourgogne, d'un congé sculpté en haut relief, buste ou volute de feuillage.

Le palais municipal de Sienne est d'une architecture plus simple et uniforme; il fut bâti en brique de 1289 à 1309.

Un palais de Barletta, du XIII[e] ou XIV[e] siècle, reproduit dans sa façade l'ordonnance intérieure des églises cisterciennes.

Les travaux publics, routes, ponts, canaux d'irrigation, aqueducs, fontaines, ports et phares, ont été l'objet d'une grande sollicitude en Italie, car les intérêts du commerce et de l'industrie étaient parfaitement entendus des peuples et des gouvernements. On peut citer de très beaux ponts, comme celui de Vérone. La tradition ou l'imitation des aqueducs à arcades des Romains se constate, comme en France, aux XIII[e] et XIV[e] siècles; au début du XIII[e], l'abbaye de Casamari a un aqueduc de pierre à arcades en plein cintre, portées sur de larges et lourds piliers; un aqueduc plus élégant, porté sur des arcs en tiers-point et sur des piles carrées couronnées d'impostes, traverse la ville de Sulmone jusqu'à la grande place dont il alimente la fontaine, et porte en majuscule gothique la date de 1256 et des vers à l'honneur du maître de l'œuvre, Durand.

A l'extérieur de la ville de Salerne, s'élèvent d'importants aqueducs à arcades en tiers-point, bâtis en menues pierres et paraissant dater du XIV[e] siècle. Leurs piles sont minces et élevées; ils ont deux étages d'arcades brisées et des arcs surbaissés avec évidements au-dessus des retombées.

De belles fontaines gothiques s'élèvent encore dans quelques villes d'Italie; on en trouve, comme en France, de trois types : bassin adossé et découvert; bassin couvert d'une voûte portée sur un mur de fond, des arcades et des piliers (c'est le type des imposantes fontaines de Sienne, *Fonte Branda* et *Fonte Nuova*, toutes deux en brique, et de celle de San Gemignano); enfin, bassin circulaire ou polygonal isolé, avec pyramide au centre, et parfois bassin supérieur. L'Italie en possède plusieurs très beaux exemples : à Viterbe, la fontaine des Gatteschi, dite Sans-Pareille, sur le Marché aux herbes, est signée du maître d'œuvres *Benedictus* et



Phot. Vanuti

Fig. 71. — Fontaine sur la Place du Municipe, à Pérouse.

datée de 1279. Du bassin cruciforme, élevé sur cinq degrés, émerge une colonne soutenant une vasque à quatre lobes, surmontée elle-même d'une colonnette portant une dernière vasque de même plan. Dans celle-ci se dresse un clocheton d'où jaillit une gerbe d'eau; des gargouilles sont ménagées au bord des vasques, et du socle du pilier central sortent des gargouilles qui se déversent dans les quatre bassins inférieurs. A Pérouse, la fontaine de la Place du Municipe date du XIIIe siècle. Le maître de l'œuvre fut un moine, Benvegnate de Pérouse; les sculpteurs, Jean et Nicolas de Pise; l'ingénieur vénitien Buoninsegna exécuta la canalisation. Une inscription métrique célèbre leurs mérites. La fontaine se compose de deux bassins superposés : une cuve à fond plat à douze côtés est portée sur des colonnettes au-dessus d'une autre cuve à vingt-cinq pans. Chacune

de ces faces forme un panneau sculpté, et au-dessus de la seconde vasque un bassin circulaire élevé sur une pile porte un groupe de trois cariatides de bronze qui, lui-même, soutient une dernière vasque demi-sphérique d'où jaillit un jet d'eau. L'eau retombe d'un bassin dans l'autre; la cuve dodécagone se vide dans le bassin inférieur par des gargouilles ménagées au bas de ses angles, ornés de statuettes.

VII

SUISSE

La Suisse, qui parle trois langues, subit de même l'influence de trois écoles d'architecture : la Suisse française est du domaine de l'école de Bourgogne, la Suisse allemande appartient à l'école germanique, et la partie du pays qui confine à l'Italie a pratiqué l'art lombard. Les premiers édifices de transition peuvent avoir été, comme ailleurs, des œuvres de l'ordre de Cîteaux; le portail cistercien de Bonmont, près Genève, appartient à ce style, mais les abbayes cisterciennes de Suisse ne renferment, en général, que des bâtiments romans ou de style gothique avancé.

La reconstruction de la cathédrale de Bâle a été commencée en 1185; sa consécration a eu lieu en 1363. Dans la nef et le déambulatoire, de style gothique primitif germanique, l'influence lombarde apparaît dans les arcades en tiers-point à claveaux alternés de deux couleurs et non extradossées. Les piliers ont des colonnes engagées simples, pour la seconde voussure, et triples pour répondre aux arcs des voûtes; toutes ont de gros chapiteaux cubiques lisses ou lourdement sculptés. Un puissant cordon sculpté règne sous l'appui des grandes baies romanes des tribunes, refendues en trois petites arcades à courtes colonnettes.

La cathédrale de Coire a été consacrée en 1178. De cette époque datent le sanctuaire et le chœur. La nef de trois travées carrées, et ses bas côtés étroits comprenant autant de travées barlongues, ont été lentement élevées, comme le prouvent les dates des consécrations d'autels en 1240, 1259, vers 1282, 1305, 1312. L'architecture est pesante, les voûtes bombées sont portées sur d'épais doubleaux brisés et sur des ogives sans moulures auxquelles correspondent mal les chapiteaux des lourds faisceaux de colonnes et de pilastres. Dans ces chapiteaux, des frondaisons encore romanes se mêlent à des figures et à des animaux d'une exécution grossière. On y voit des aigles impériales, des serpents, des scènes légendaires, de grandes feuilles d'eau à lourdes volutes; les tailloirs sont également sculptés. La nef s'éclaire par des groupes de deux

fenêtres. Le portail en plein cintre a de multiples voussures à moulures gothiques et à fines colonnettes couronnées du classique chapiteau à crochets du XIIIe siècle. La porte du parvis appartenait au style de transition; il en reste les montants, ornés des statues des saints Pierre et Paul, figures étirées en longueur comme dans les portails français du XIIe siècle; au-dessus, des impostes à têtes de lions attestent l'influence germanique.

A Sion en Valais, l'église de Valère contient une partie de même style et de la même date; une plus grande partie du XIIIe siècle et d'un bon style français, qui rappelle les édifices bourguignons. Une particularité rare et intéressante est le jubé du XIIIe siècle, composé d'un mur plein percé d'une simple petite porte centrale en tiers-point. Cette porte est couronnée d'une arcature tréflée et d'un fronton; à droite et à gauche, la clôture est ornée d'arcatures surmontées d'une frise lisse, qui devait être ornée de peintures, comme étaient ornées de sculptures les frises des jubés de Paris, Bourges, le Bourget, Vezzolano, contemporains de celui-ci.



Phot. Enard.

Fig. 72. — Cathédrale de Lausanne.

La cathédrale de Genève appartient plus nettement encore à l'art bourguignon, avec une légère influence germanique. Quelques portions inférieures datent de la seconde moitié du XIIe siècle, et elle n'a été achevée qu'au XVe. Elle présente une grande parenté avec les églises de la vallée du Rhône, spécialement la cathédrale de Lyon et l'église de Romans.

La cathédrale de Lausanne, incendiée le 18 juillet 1235, rebâtie alors et consacrée le 18 octobre 1275, complètement restaurée de nos jours par Viollet-le-Duc, est l'édifice gothique le plus parfait de Suisse; elle appartient au plus pur style bourguignon. Elle a, comme la cathédrale de Sens, un déambulatoire à chapelle unique; la tour-lanterne rappelle celles de Notre-Dame de Dijon et de Notre-Dame de Cluny; comme à Genève, à Lyon et en Bourgogne, on voit dans le chœur des pilastres cannelés. Dans le vaisseau central, un triforium à arcatures simples sur colonnettes élé-

gantes, est surmonté d'une seconde galerie qui traverse les embrasures des fenêtres et les tas de charge des voûtes, et dont les baies sont disposées par groupes de trois. La tour-lanterne a égalment un triforium. Aux voûtes sexpartites de la nef répond une alternance de supports; les uns sont des piliers dont l'épaisseur se dissimule sous la forme agréable d'un faisceau de colonnes de divers modules; les autres sont de deux types originaux et élégants : à l'est, une grosse colonne, comme celles du déambulatoire, est accostée d'une colonnette isolée, qui traverse son tailloir pour aller chercher la retombée du doubleau central de la voûte; à l'ouest, se groupent une colonne moyenne et deux grosses colonnes, toutes trois indépendantes entre elles, disposition qui a son analogue à Ambronnay (Ain). La grosse tour occidentale carrée surmonte un porche intérieurement de plan ovale, car il forme deux absides au nord et au sud. Elles ont des culs-de-four nervés de branches d'ogives, qui retombent sur des colonnettes coupées par des dais abritant des statues. Cette architecture rappelle celle du sud-ouest de la France. Sur la façade sud, on admire la grande rose du transept, d'un tracé très original, telle que, vers le milieu du XIII[e] siècle, Villard de Honnecourt la dessina dans son célèbre *Album*. On admire aussi le porche carré, baldaquin dont les trois arches en tiers-point et les voûtes retombent sur d'élégantes colonnettes, et dont les contreforts d'angles ont la forme de faisceaux d'une colonne et quatre colonnettes soutenant des pinacles.

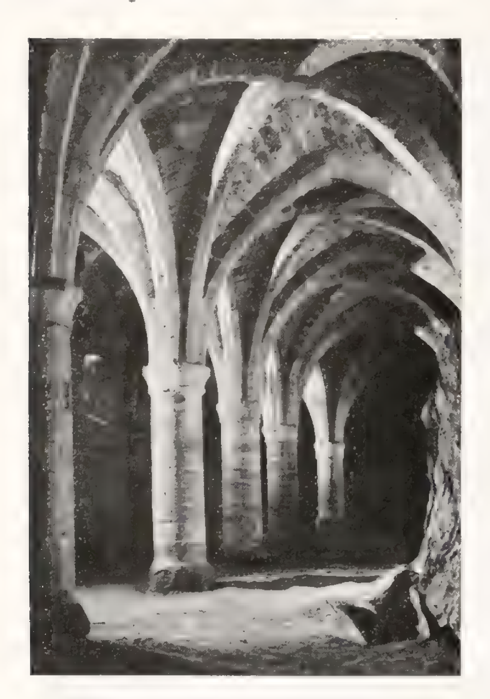


FIG. 73. — Salle basse du château de Chillon.

La Suisse a peu d'autres églises du XIII[e] siècle, et elles ont peu d'importance et d'intérêt, comme l'élégante petite église Saint-François de Lausanne, et la très modeste église de Satigny près Genève. On peut attribuer à cette époque quelques flèches de pierre octogones comme celles de Montreux et de Saint-Maurice-en-Valais. L'architecture monastique du même temps a laissé quelques vestiges intéressants. Le cloître de Neufchâtel présente une suite élégante de baies en tiers-point, refendues en trois petites arcades, qui soutiennent un tympan percé d'un œil-de-bœuf.

On peut citer comme un joli modèle de pur style bourguignon du XIII[e] siècle le petit monastère de la Maigrange, bâti par les religieuses de

Cîteaux, sous les murs de Fribourg. Les pignons de la chapelle sont percés de roses à redents lobés très caractéristiques.

L'architecture militaire est représentée sur le lac de Genève, à Chillon, par le remarquable château bien connu de tous les visiteurs de cette belle contrée. C'est en 1224 que le comte de Savoie, Thomas Ier, écrivait à son châtelain Oudry de faire construire cet édifice et d'y apporter tous ses soins; de 1254 à 1264, le comte Pierre II y exécuta des travaux considérables, qu'Amédée V fit achever vers 1300. Le château occupe un îlot voisin de la rive du lac, et dont il épouse la forme allongée irrégulière; ses bâtiments s'étendent autour de cinq cours; les appartements regardent le côté du lac, moins exposé; trois tours circulaires et, au sud, un grand donjon carré flanquent la forteresse. L'intérieur a conservé une grande partie de ses dispositions anciennes : le sous-sol divisé en deux nefs par des colonnes à chapiteaux octogones sans sculpture, a des voûtes d'ogives élégantes, et l'une de ses parois est formée par le rocher; au-dessus, subsistent des salles aux plafonds caissonnés soutenus par des poutres robustes et par de grosses colonnes de bois ou de fines colonnes de pierre ayant les chapiteaux à crochets du XIIIe siècle.

Le château de la Bâtie, qui domine Martigny, possède un très beau donjon cylindrique élevé de 1260 à 1268, sans doute par Pierre II de Savoie. Le donjon d'Estavayer et celui de Romont appartiennent au même type; le second date de 1255.

VIII

ESPAGNE ET PORTUGAL

L'architecture gothique est venue directement de France en Espagne par des voies diverses et rapides; en effet, depuis le XIe siècle jusqu'au XIIIe, les rapports des deux pays furent multiples, intimes et fréquents. Chaque génération de familles souveraines contractait quelque alliance au delà des Pyrénées, qui ne furent jamais une barrière. Les relations du clergé n'étaient pas moins nombreuses; jusqu'au XIIe siècle, les évêques de Gérone, Barcelone et Urgel relevèrent des archevêques de Narbonne; un grand nombre de prélats travaillèrent à faire pénétrer en Espagne l'influence française : il faut citer parmi eux les papes Pascal II, ancien moine de Cluny, et Calixte II (Guy de Bourgogne), oncle d'Alphonse Henriquez, roi de Castille, Galice et Léon, — les abbés de Cluny saint Hugues et Pierre le Vénérable. Si l'on parcourt les catalogues des évêques de l'Espagne au

XIIe siècle, on remarquera que presque tous les sièges furent occupés par des moines de Cluny ; les dons des rois d'Espagne affluèrent alors à la grande abbaye, et ses prieurés se multiplièrent dans la péninsule ; ses moines y furent tout-puissants. Le royaume de Portugal, au contraire, fondé en 1142, au moment où l'influence de saint Bernard supplantait celle de l'ordre de Cluny, fut le domaine des cisterciens ; en Espagne même, ils devinrent très puissants dans la seconde moitié du XIIe et au XIIIe siècle.

En Catalogne, les grandes abbayes cisterciennes de Poblet et de Santas Creus furent fondées par les moines de Fontfroide près Narbonne, et initièrent la contrée au style gothique. Là comme en Italie, les maîtres d'œuvres de l'ordre se mirent au service des évêques. En 1256, mourut un certain frère Bernard, maître des travaux de la cathédrale de Tarragone ; il devait avoir eu un prédécesseur venu de Fontfroide, car le cloître de la cathédrale présente une frappante similitude avec celui de cette abbaye.



Phot. Levy

Fig. 74. — Église abbatiale d'Alcobaza.

Les églises cisterciennes élevées en Espagne à la fin du XIIe et au XIIIe siècle ont les plans habituels ; Santas Creus (1157) a le plus usuel : sanctuaire carré et quatre chapelles carrées au transept. Même plan à l'église cluniste de Camprodon ; à Las Huelgas près Burgos, abbaye de femmes de Cîteaux, il est modifié par le tracé polygonal du sanctuaire ; enfin, le plan de Clairvaux et Pontigny, déambulatoire avec ceinture de chapelles carrées, se trouve à Veruela (1146-1151) en Catalogne, et, en Portugal, à Alcobaza (1148-1222).

En élévation, ces églises témoignent d'inspirations diverses. Poblet et Santas Creus ont le style gothique primitif du midi de la France : de grands piliers très élevés, formés de groupes de pilastres couronnés d'impostes ; là où les colonnes apparaissent, les chapiteaux sont nus, comme à Fontfroide, et les épaisses croisées d'ogives sont de profil carré.

C'est sous la forme bourguignonne que le style de transition apparaît dans la cathédrale de Lugo, consacrée en 1177. En grande partie romane, et analogue dans sa nef à la cathédrale d'Autun, elle a une croisée d'ogives au carré du transept. Ce procédé de voûte parut commode et s'étendit ; l'église collégiale Saint-Vincent d'Avila avait été commencée dans l'architecture romane du Languedoc ; au moment où Cîteaux prenait le pas sur Cluny, elle fut continuée en style bourguignon, et, quand les avantages de la voûte d'ogives furent connus, elle en reçut sur la nef; on plaça des chapiteaux en biais sur des pilastres à angle droit, comme à Pontigny, pour recevoir les ogives. Ces voûtes datent seulement du règne de saint Ferdinand (1217-1295).



Phot. Enlart.

Fig. 75. — Ancienne cathédrale de Salamanque. La Tour du Coq.

Au contraire, l'architecture des églises cisterciennes d'Alcobaza (Portugal) et Las Huelgas procède du sud-ouest de la France ; la première a trois nefs élevées avec voûtes d'ogives bombées et doubleaux épais moulurés; les piliers massifs et hauts ont de nombreuses et sveltes colonnes engagées. Cette église, du type de la cathédrale de Poitiers ou de Candes, près Saumur, a fait école, comme le montre au XIVe siècle l'église de Bathalha.

La cathédrale de Zamora, moins le chœur reconstruit, est un édifice de transition bâti dans le style de l'Aquitaine. Elle eut successivement pour évêques Bernard de Périgueux et Jérôme de Périgueux ; mais le second, étant mort en 1126, a pu tout au plus commencer l'église, qui fut consacrée en 1174. Quoi qu'il en soit, le maître de l'œuvre paraît bien être venu du même pays ou d'une région voisine, soit de l'Anjou, du Périgord

ou du Languedoc, et la cathédrale de Salamanque, dont le même Jérôme fut archevêque, appartient aussi à la même architecture, mais est certainement postérieure à son temps. Elle fut achevée avant 1178. A Sepulveda, l'église de la Virgen de las Peñas, en partie défigurée au XVIIIe siècle, appartient à la même famille que la cathédrale de Salamanque; elle a des piliers analogues et un porche voûté d'ogives épaisses à triple boudin. A Toro, la collégiale, commencée apparemment vers 1160 ou 1170, ne fut terminée qu'au XIIIe siècle; dans sa partie de transition, elle a la plus grande analogie avec la cathédrale de Zamora, dont elle est proche; l'église d'Irache en Navarre peut se rattacher au même groupe. La nef de Toro n'est couverte que d'un berceau brisé, et les bas côtés de la cathédrale de Zamora n'ont qu'une voûte d'arêtes; la nef y est voûtée d'ogives; à Toro, ce sont les bas côtés; à Salamanque, c'est toute l'église qui semble, par conséquent, être moins ancienne, et dont la décoration est assez différente : la sculpture y est beaucoup plus riche et plus fine, dans le style de l'école romane de Toulouse, tandis qu'à Zamora, comme dans certains monuments du centre de la France, les chapiteaux ne sont qu'épannelés. Les voûtes d'ogives de ces diverses églises ont des doubleaux épais, des ogives et souvent aussi des liernes dont le profil est composé de trois tores; celui du centre, anguleux; enfin, non seulement elles sont bombées, mais leur appareil est celui des coupoles ou s'en rapproche. C'est le type de voûte que l'on trouve en France au carré du transept de Montagne (Gironde), de Notre-Dame de Nantilly et de Saint-Pierre de Saumur; mais ici, le système s'étend à toutes les travées. Le carré du transept, dans les églises de Toro, Zamora et Irache, est surmonté d'une lanterne circulaire cantonnée de tourillons; cette lanterne repose sur des pendentifs comme celles du Dorat (Haute-Vienne) et de Saint-Laumer de Blois, et elle est voûtée d'une coupole sur branches d'ogives, comme il a pu en exister en Languedoc ou en Poitou; à l'extérieur, ces lanternes affectent la forme des clochers romans à flèches coniques du sud-ouest de la France, tels que ceux de Montierneuf, de Notre-Dame de Poitiers, et de Sainte-Marie de Saintes.



Phot. Enlart.

FIG. 76. — Lanterne de l'église de Toro.

La salle capitulaire de Salamanque est une pièce carrée, voûtée de même d'une coupole sur branches d'ogives; les quatre angles

sont rachetés, non plus par des pendentifs, mais par des trompes.

En Espagne comme dans le sud-ouest et le centre de la France, il n'est pas rare que l'abside des églises de transition ou de début de la période gothique ait une voûte à cul-de-four sur branche d'ogives; c'est le cas des églises cisterciennes de Veruela, Poblet et Alcobaza, et de la cathédrale de Tarragone; on peut comparer ces absides à celles de Saint-Amand-Montrond (Cher), Chirac (Lozère), etc. Le second état du style gothique du sud-ouest de la France se voit dans la salle capitulaire d'Alcobaza et dans le sanctuaire et les chapelles du transept de Las Huelgas. Les voûtes d'ogives sont portées sur des armatures ramifiées; les arcs sont profilés en boudins, et les angles sont couverts de voûtins en forme de trompes. Il est à remarquer que la reine Aliénor, fondatrice de Las Huelgas, était fille de Henri II Plantagenet.

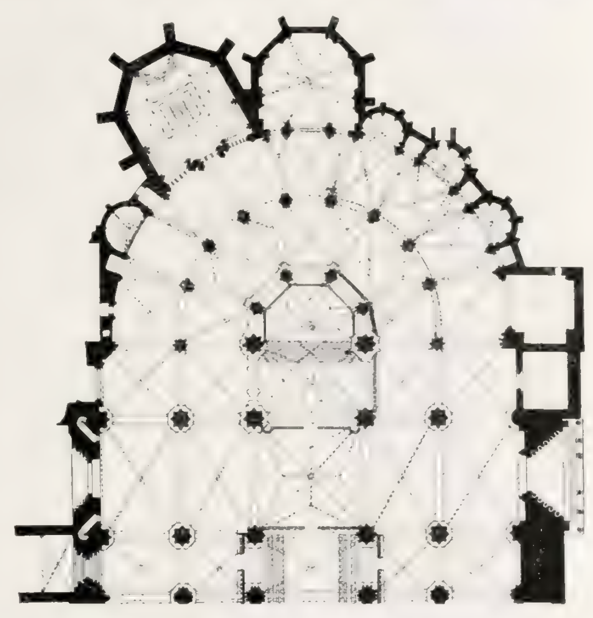


Fig. 77. — Plan de la cathédrale de Tolède.
(D'après Dehio et Bezold.)

L'église ronde du Temple de Ségovie est aussi un édifice de transition. L'église des Templiers de Villalcazar de Sirga, près Palencia, est un intéressant édifice gothique primitif, élevé au XIIIe siècle et terminé seulement vers 1274. Le plan comprend un chevet droit avec collatéraux voûtés terminés au même point, comme dans certaines églises champenoises (Puiseaux, Champeaux), bourguignonnes (Vermanton), ou du centre de la France (Saint-Junien, la Souterraine); comme ces dernières et comme la cathédrale de Poitiers, dont le plan est analogue, ce monument a trois nefs; les doubleaux sont épais et, comme les grandes arcades, ils retombent sur des colonnes adossées jumelles qui, avec les colonnettes des ogives, entourent le pilier d'un faisceau complet de colonnes.

Le déambulatoire de la cathédrale d'Avila est un monument de transition très curieux. Comme dans certaines églises lombardes et germaniques, telles que l'église cistercienne rhénane de Heisterbach, comme aussi l'abbatiale de Dommartin, une suite d'absidioles est empâtée dans un gros mur qui décrit au dehors un seul demi-cercle. De plus, un second déambulatoire beaucoup plus étroit règne entre le déambulatoire principal et les chapelles, comme à Saint-Martin-des-Champs et à Saint-

Denis ; au-dessus du tailloir des colonnes qui séparent cette allée étroite du déambulatoire proprement dit, des linteaux de pierre forment étrésillon sous les doubleaux, afin de résister à la poussée des voûtes de la galerie principale. C'est le procédé employé plus tard dans les bas côtés étroits de la crypte de la Sainte-Chapelle de Paris. Les ogives sont sculptées de grosses rosaces, ornement assez fréquent en Bourgogne et en Languedoc, où il occupe cependant d'autres places ; les chapiteaux sont lisses, les colonnes reposent sur des socles élevés couronnés d'une moulure. Les petites fenêtres des chapelles sont percées dans l'axe des contre-



Phot. Enlart

Fig. 78. — Transept de la cathédrale de Tolède.

forts, disposition bizarre qui n'est pas très exceptionnelle dans l'ouest de la France.

L'Espagne a bien mieux profité que l'Italie des leçons d'art reçues des moines bourguignons et de ses relations continuelles avec la France : le style gothique y a eu tout son épanouissement ; les cathédrales de Tolède, Burgos et Léon sont égales en mérite aux grandes églises bâties chez nous aux mêmes dates. Il est vrai que leur style ne les en distingue en rien. Dans ces édifices, c'est encore l'influence du centre de la France qui règne : l'inspiration de Burgos et de Tolède vient de Bourges ; les auteurs de la cathédrale de Léon sont allés chercher un peu plus tard leurs modèles plus au nord, à Chartres et en Champagne. L'union des couronnes de Navarre et de Champagne à la fin du XIIIe siècle n'a sans doute pas été étrangère à ce dernier fait.

La cathédrale de Burgos, livrée au culte en 1230, a été fondée en 1226; elle a une grande analogie avec celle de Tolède, un peu plus récente. On ne connaît pas le maître d'œuvres; celui de la cathédrale de Tolède était Français, s'appelait *Petrus Petri*, Pierre, fils de Pierre, et mourut en 1290. Il est enterré dans la cathédrale. Ces deux cathédrales ont, comme celle de Bourges, une double ceinture de bas côtés, dont la première zone a un triforium comme le vaisseau central. La même particularité existe dans les cathédrales de Lisieux et du Mans, mais elles appartiennent à l'école normande et leur style diffère de celui des deux églises espagnoles, qui ont, au contraire, beaucoup de points de ressemblance avec celle de Bourges. Celle de Tolède a la même forme de piliers au carré du transept, et le plan de son déambulatoire paraît inspiré de celui de Bourges tel qu'il se trouve depuis l'addition de ses petites absidioles espacées; mais à Tolède, on les a fait alterner avec des chapelles carrées moins profondes. Cette alternance ne se voit que là et dans un dessin de l'album de Villard de Honnecourt donné comme le fruit de sa collaboration avec Pierre de Corbie. Le maître d'œuvres *Petrus Petri* serait-il Pierre de Corbie, mort en ce cas très âgé, ou son fils?.... La cathédrale de Burgos ressemble aussi à celle de Bourges par les proportions surbaissées et la composition de son triforium à tympan percé d'ouvertures tréflées sous un grand arc de décharge. La principale différence est que les deux cathédrales espagnoles ont un transept. Un dessin assez particulier se remarque à la rose occidentale de Tolède. Pour l'étrésillonner et meubler en même temps les coins inférieurs de la grande baie qui l'encadre, on a imaginé d'y tracer deux quarts de rose en sens inverse et tangents à sa circonférence. Pareille combinaison existe à la rose occidentale de Candes (Maine-et-Loire).



Phot. Enlart

Fig. 79. — Bas côtés de la cathédrale de Léon.

La cathédrale de Léon est le plus parfait monument gothique d'Espagne; elle est aussi légère, aussi délicatement ajourée que les

meilleures églises françaises de la seconde moitié du XIIIe siècle; elle a le même plan que les grandes églises de France : déambulatoire à suite continue de chapelles; transept avec chapelles à l'est; nef avec bas côtés; deux tours et un porche à la façade; mais comme à la cathédrale de Cologne, et à l'inverse de l'usage français, la chapelle de la Vierge est de même grandeur que les autres. Fondée par l'évêque D. Manrique, qui mourut en 1205, la cathédrale semble n'avoir rien gardé de ce temps. On sait qu'en 1258 et 1273 des indulgences étaient accordées pour l'œuvre, et qu'en 1303 les travaux étaient terminés; le style appartient, en effet, à la seconde moitié du XIIIe siècle, abstraction faite d'additions des XVe et XVIe siècles, qui n'ont pas modifié le caractère général. Les arcs-boutants sont réduits, comme dans les monuments les plus légers de l'art gothique, à la proportion d'étais.

Les piliers cylindriques ont trois colonnes appliquées sous les arcades et sous les doubleaux des bas côtés; dans la nef, un groupe de trois colonnettes, où deux autres plus minces se joignent à partir du tailloir des piliers pour porter les formerets de la voûte centrale. Dans le chœur, les chapiteaux du pilier principal ont deux étages de feuillage et sont accolés à des chapiteaux de colonnettes, de moitié plus courts, sous le même tailloir : c'est la disposition bien connue des cathédrales de Chartres et de Reims, et les crochets des arcs-boutants rappellent cette dernière. Comme aux cathédrales d'Amiens et de Troyes, les fenêtres à riches armatures occupent tout l'espace compris sous les formerets, et les colonnettes de leurs meneaux descendent jusque sur l'appui du triforium, qui n'est guère qu'un second étage de fenestrage, mais on n'a pas été jusqu'à le vitrer. La composition de ce triforium est assez particulière : il comprend dans chaque travée deux baies refendues par un meneau central, et, aux extrémités, deux lancettes simples suraiguës, telles qu'en ont les architectures normande et champenoise. Une autre particularité fréquente en Champagne et aussi en Bourgogne, se trouve à Léon : les deux cordons qui délimitent le triforium ressautent en forme de bagues autour des colonnes; enfin, disposition encore plus caractéristique de la même école, une coursière intérieure traverse les embrasures des fenêtres des bas côtés.

Les portails sont très beaux; ils ont, comme ceux de France, des tympans historiés sur plusieurs registres. C'est sur les porches latéraux de la cathédrale de Chartres qu'a été copié le beau porche occidental. Il se compose de même de trois travées voûtées de berceaux à nervures reposant sur des linteaux, et de deux travées intermédiaires excessivement étroites, séparant ces trois arches. Il est à remarquer que les baies étroites, intermédiaires des trois grandes arches, n'ont pas le même dessin qu'à Chartres, mais sont tracées en arc suraigu, comme les baies

étroites du triforium. Cette similitude d'alternance de largeurs et de tracé, dans le porche et dans le triforium, tendrait à prouver que ces parties du monument sont l'œuvre d'un même artiste. Ces arcs suraigus ne se trouvent pas à Chartres, mais en Champagne, et aussi à Bourges, où les artistes gothiques d'Espagne ont puisé beaucoup d'inspirations. Sous une influence sans doute champenoise, l'église Saint-Pierre de Bourges a reçu des arcades étrangement aiguës, et des coursières dans les embrasures des fenêtres.

La cathédrale de Cuença fut consacrée en 1208; elle était certaine-



Phot. Enlart.

Fig. 80. — Portail de la cathédrale de Léon

ment alors peu avancée. L'abside, aujourd'hui pourvue d'un déambulatoire du xve siècle, était simple, et quatre chapelles s'ouvraient sur le transept; la nef et ses bas côtés semblent appartenir au milieu ou au troisième quart du xiiie siècle. L'ordonnance est belle et originale, et rappelle l'art champenois.

La petite cathédrale du bourg d'Osuna date en partie du commencement du xiiie siècle; son architecture est un peu lourde; ses piliers de divers plans sont cantonnés de colonnettes à bague centrale; les bases attiques déprimées ont des griffes.

L'Espagne a de très beaux cloîtres gothiques : celui de la cathédrale d'Avila appartient à un style sévère du milieu environ du xiiie siècle, qui rappelle d'autant mieux certains édifices du centre de la France que la construction est en granit. Cette pierre a imposé une grande sobriété de

sculpture. Les voûtes d'ogives retombent d'une part sur des culots tous semblables, de l'autre sur des piliers à faisceaux de colonnettes qui séparent les grandes baies ; celles-ci se subdivisent en quatre formes, et trois simples cercles garnissent leur tympan.

Beaucoup plus riche est le beau cloître à deux étages de la cathédrale de Burgos, œuvre de la seconde moitié du XIII[e] siècle. A l'extérieur, les contreforts sont ornés à chaque étage d'un gâble sur colonnettes et surmontés de clochetons ; deux belles corniches de feuillage en forme de chapiteau développé couronnent chaque étage ; les larges baies, aux archivoltes ornées de moulures et de fleurettes, sont subdivisées par de fines colonnettes. L'intérieur est encore plus riche : des groupes de colonnettes divisent de part et d'autre les travées, mais celles du côté du préau portent seules la voûte qui retombe d'autre part sur des consoles ornées de belles figures d'anges. Du côté intérieur, les piliers à faisceaux de colonnettes que surmontent ces anges ont pour fonction de recevoir les voussures d'une série de niches ménagées pour des tombeaux. Ces voussures ont la plus opulente ornementation de feuillages variés, formant deux bandeaux homogènes, mais différents entre eux : on y voit le chêne, le houx, le sycomore, le nénuphar et autres végétaux ; les chapiteaux des piliers forment des frises continues, également très belles, où se mêlent divers animaux, notamment des singes. Au centre des tympans, au-dessus des tombeaux, s'alignent des statues sur consoles, et un pilier d'angle du cloître, garni de dais et de consoles, comme un jambage de portail, porte un très beau groupe en haut relief de l'Adoration des Mages.

Le cloître de la cathédrale de Léon présente une ordonnance semblable, avec les mêmes enfoncements à voussures sculptées.

Quelques salles capitulaires sont analogues aux rotondes d'Angleterre ; le chapitre de la cathédrale de Palencia, et une chapelle du cloître de Salamanque, bâtie vers la fin du XII[e] siècle, comme salle capitulaire, sont des pièces carrées dont la partie supérieure est ramenée par des trompes au plan octogonal, et couverte comme les lanternes de Salamanque, Zamora et Toro, d'une coupole sur branches d'ogives.

IX

L'ORIENT LATIN

Palestine et Syrie. — Les malheurs du royaume de Jérusalem, coïncidant avec les progrès du style gothique, ont nui au développement de cet art en Palestine ; mais les colons latins d'Orient ne perdaient jamais cou-

rage, et l'Occident ne cessait de leur envoyer des secours. Ils ont bâti des églises à Gaza, par exemple, jusqu'aux derniers jours de leur occupation, et les luttes à soutenir ont nécessité la construction de nombreux ouvrages militaires qu'on a eu intérêt à faire, et qu'on a faits, selon les derniers progrès de l'art. Les plus belles constructions dans cette région furent les forteresses de Safita (Chastel-Blanc), de Margat, etc.



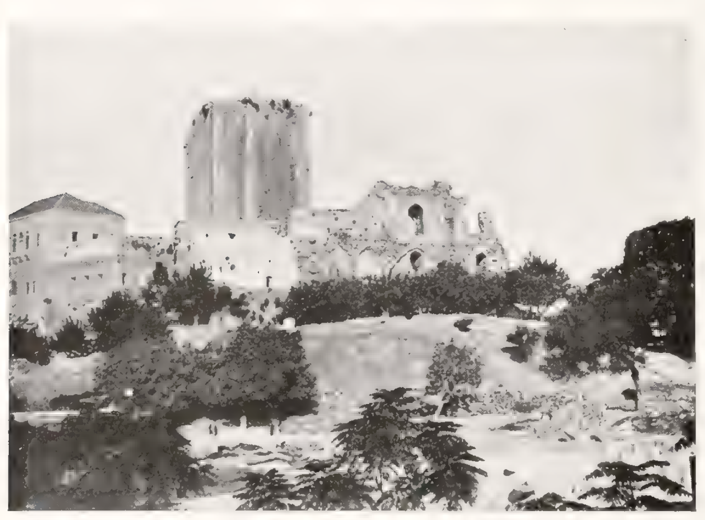
Phot. Max van Berchem.
FIG. 81. — Portail de l'église de Gaza.

Le style gothique est nécessairement plus rare que le roman en Palestine, puisque le royaume a vécu plus longtemps sous le règne du premier style, et puisque, du désastre de 1187 à la chute finale de 1291, il fut de plus en plus réduit. Cependant, Jérusalem elle-même a des morceaux de bonne architecture gothique, car la courte réoccupation de Frédéric II, de 1229 à 1241, suffit pour restaurer divers édifices. Ce que nous avons de style gothique en Syrie permet de croire que cet art, si le royaume de Jérusalem eût vécu, y aurait été aussi prospère et aussi beau que dans l'île de Chypre. La croisée d'ogives s'est introduite en Palestine et Syrie, peut-être à la fin du XII[e], peut-être seulement au début du XIII[e] siècle; son emploi ne modifia pas les formes architectoniques, qui répondaient parfaitement à leurs besoins; les terrasses qui remplaçaient les combles dispensaient de surélever; l'intensité du soleil dispensait d'ouvrir de grandes baies; l'emploi de l'arc brisé s'était déjà généralisé dans le style roman. On n'avait donc rien à modifier, et quand on accepta la croisée d'ogives comme un procédé plus solide et plus commode que la simple voûte d'arêtes, on



Phot. Enlart.
FIG. 82. — Château de Margat.

l'adopta avec une certaine indifférence; souvent encore, au XIIIe siècle, on s'en passa. L'ornementation gothique, dans un pays où la végétation n'est rien moins que luxuriante, n'inspira pas de modèles spéciaux et se réduisit à des types importés, n'ayant ni plus de vie ni plus d'à-propos que les anciennes feuilles d'acanthe. La décoration ne fut donc qu'un second classicisme, offrant sur le précédent le seul avantage de la nouveauté; on l'adopta assez lentement et surtout inégalement, et cette adoption ne coïncide pas nécessairement avec celle de la croisée d'ogives. Rien ne fut modifié aux dispositions générales des édifices. La cathédrale Saint-Jean-de-Samarie à Sébaste, dit M. de Vogüé, « est, après celle du Saint-Sépulcre de Jérusalem, la plus considérable et la plus ornée que les Croisés aient élevée en Terre Sainte; du moins est-ce, de toutes les églises qui sont parvenues jusqu'à nous, et dont j'ai pu visiter les ruines, celle qui, par l'importance de ses proportions, par le soin apporté dans l'exécution de ses différentes parties, fait le plus d'honneur aux architectes des Croisés, et porte les caractères les plus évidents de son origine française ». La cathédrale de Sébaste, bâtie dans un appareil magnifique, se composait de trois absides précédées d'une travée de chœur et d'un transept sans saillie, que prolongeaient des bas côtés presque aussi hauts flanquant les quatre travées de la nef. La façade, d'une absolue nudité, avait



Phot. de M. l'abbé Jalabert.

FIG. 83. — Château de Safita (Chastel-Blanc).



Phot. de M. l'abbé Jalabert.

FIG. 84. — Portique intérieur du château d'Hossn el Akrad.

deux petites tours carrées sans saillie sur l'alignement. Des voûtes d'ogives assez fortement bombées couvraient tout l'édifice; leurs doubleaux étaient épais et sans moulures; aux piliers rectangulaires viennent s'appliquer quatre colonnes répondant aux doubleaux et aux secondes voussures des grandes arcades, et quatre colonnes plus petites répondant aux ogives auxquelles leurs bases et chapiteaux sont normaux; les bases sont légèrement déprimées; les chapiteaux montrent d'assez médiocres combinaisons du type corinthien et du crochet gothique.

A Tortose, l'église Notre-Dame, toute romane de structure, a des chapiteaux gothiques d'un bien meilleur type du XIIIe siècle, et les fenêtres de sa façade appartiennent au plus pur style ogival primitif de France.

Le gros clocher carré du Saint-Sépulcre à Jérusalem est gothique, commencé peut-être avant la chute de la ville sous la domination sarrazine, en 1187, il dut être terminé lorsque Frédéric II eut racheté la ville en 1229, car la forme de son ancien couronnement, connu par les gravures de Breydenbach, était germanique. Il reste aujourd'hui deux étages au-dessus du rez-de-chaussée, et l'appui des baies de l'avant-dernier étage, qui, comme le premier, avait des groupes de deux baies en tiers-point très simple.



Phot. Enlart.

Fig. 85. — Ancien portail de la cathédrale de St-Jean d'Acre, transporté au Caire.

A Saint-Jean-d'Acre, Pococke vit encore la cathédrale Saint-André, « superbe église gothique avec un portique ». Elle a été dessinée par Cornelis de Bruyn. C'était une église à bas côtés et sans arcs-boutants, ayant à la façade trois portails surmontés d'autant de fenêtres. La fenêtre centrale était subdivisée en trois baies soutenant trois cercles disposés en triangle; des arcatures régnaient entre l'appui des baies et les portails. Lorsqu'en 1291 le sultan Kelaoun conquit Saint-Jean-d'Acre, il transporta au Caire un portail de la cathédrale; ce trophée orne encore le muristan qui porte son nom. C'est une œuvre française élégante, du milieu du XIIIe siècle, qui a pour traits particuliers la hauteur des jambages et le tracé polygonal des fûts.

A Athlit, place forte fondée par les Templiers en 1218, subsistent les restes de deux églises gothiques : l'une dodécagone à trois absides pen-

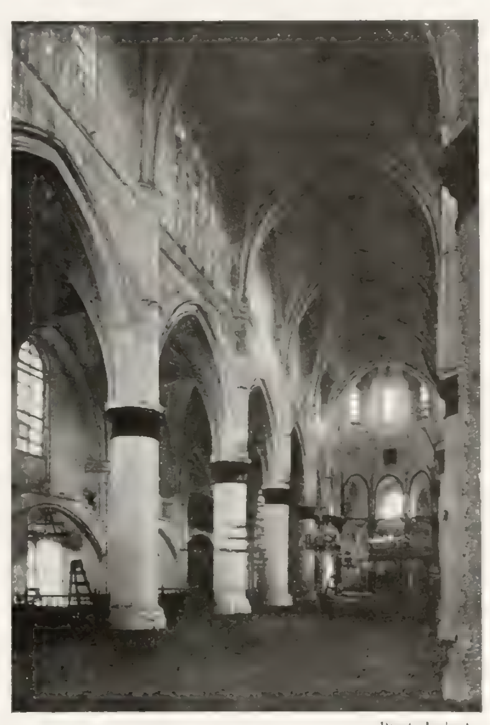
tagonales; l'autre, au centre de la ville, formée d'une nef, de bas côtés et de trois absides. M. de Vogüé y a admiré une frise d'animaux sculptés.

Chypre. — C'est en 1191 que Richard Cœur de Lion s'empara de Chypre; incident imprévu, qui donna, en quelques jours, le résultat le plus durable de toutes les Croisades. Le royaume de Jérusalem devait encore agoniser pendant un siècle, toujours plus entamé par l'ennemi commun et toujours plus divisé contre lui-même, ne se soutenant que par les secours de l'Europe. En 1230, Frédéric Barberousse racheta pour quelques années Jérusalem; de 1250 à 1257, saint Louis restaura les villes et les forts de la côte; enfin, en 1291, Beyrouth, puis Saint-Jean-d'Acre tombaient définitivement aux mains des Sarrazins. Durant ce siècle de luttes et de troubles, on bâtit beaucoup de forteresses et l'on restaura bien des sanctuaires; beaucoup d'argent d'Europe s'y engloutit; puis, quand les Latins perdirent en Asie leurs dernières possessions continentales, les survivants passèrent en Chypre où, depuis près de cent ans, à l'abri des Sarrasins, les sujets des Lusignans avaient pu coloniser et bâtir. La ruine du royaume de Jérusalem donna l'essor au royaume de Chypre.

Jérusalem, la Syrie et Chypre ont puisé l'art gothique aux mêmes sources; mais les plus belles constructions du continent furent des forteresses; celles de Chypre, des monuments religieux et civils. De plus, le royaume de Jérusalem avait déjà tout un passé d'art latin; quand le style gothique lui fut apporté, il y rencontra des traditions romanes et s'y mêla souvent; en Chypre, l'art gothique ne rencontra que l'art byzantin qui, pratiqué par un peuple différent, n'eut qu'une influence à peu près nulle sur les conquérants.

Dès qu'il eut acquis l'île de Chypre, Guy de Lusignan prit pour coloniser les moyens les plus sages : il assura dès l'abord au clergé latin et à la noblesse latine de riches possessions; aux commerçants, des facilités et avantages; aux agriculteurs, des terres. La population grecque, qui par deux fois avait prouvé son peu de sympathie pour les conquérants, paya, bien entendu, les frais de cette colonisation, mais on ne lui confisqua de biens et de libertés que ce qu'il fallait pour ne pas la décourager de concourir à la prospérité du royaume. L'Église orthodoxe fut réduite à la portion congrue, et ses sièges épiscopaux transférés dans des bourgs de l'intérieur qui restèrent presque complètement indigènes; l'archevêque latin fut installé dans la métropole Sainte-Sophie de Nicosie, et entra en possession de ses domaines, tandis que de nombreuses familles françaises venaient peupler la capitale. L'ancienne église byzantine, avec ses dimensions exiguës et sa lourde architecture, ne pouvait satisfaire longtemps ce clergé et ce peuple arrivés de France au moment où l'art gothique s'y

épanouissait dans toute sa splendeur. Dès 1193, il semble que des travaux furent commencés à Sainte-Sophie, et en 1209 l'archevêque invitait la reine Alix de Champagne à poser la première pierre d'une église qui devait égaler les cathédrales françaises. Frère du chantre de Notre-Dame de Paris, l'archevêque Thierry avait dû faire venir un maître d'œuvres de l'Ile-de-France, et la reine Alix avait certainement aussi, de son côté, fait appel à quelque artiste de Champagne. Le chœur de la nouvelle église reçut le plan assez particulier qu'avait alors Notre-Dame de Paris, et qui se retrouve à Mantes, à Gonesse, à Deuil, à Doullens : un déambulatoire sans chapelles, et ce déambulatoire est couronné d'une corniche du type particulier à la Champagne et à la Bourgogne. L'économie s'imposait aux constructeurs, car le nouveau royaume n'avait pas encore eu le temps de s'enrichir : ils remployèrent dans le déambulatoire les colonnes antiques que l'église byzantine avait une première fois empruntées, et — peut-être sous l'inspiration de quelque maître d'œuvres du Centre ou du Midi — ils firent un transept composé de deux chapelles ne dépassant pas la hauteur des bas côtés. Peut-être ce transept est-il la plus ancienne partie de l'église; on y trouve, en effet, au nord, un portail qui peut dater de la fin du XIIe siècle, et ses absidioles montrent une persistance d'art roman, telle qu'on en voyait alors dans le royaume de Jérusalem. Au nord-est du transept est accolée une chapelle du trésor, à deux étages, bâtie vers le milieu du XIIIe siècle; elle possède encore des absides à cul-de-four.



Phot. Enlart.

Fig. 86. — Cathédrale de Nicosie.

La partie de la nef qui tient au bras nord du transept montre que la cathédrale fut commencée pour recevoir des toits plats sur les bas côtés, et un triforium dont il reste la moitié d'une baie tréflée; mais on renonça presque aussitôt à ce projet : le climat permettait et la pénurie de bois ordonnait de faire des terrasses et non des charpentes; ce système amenait à donner moins de hauteur au vaisseau central, le triforium devenant inutile, et l'on obtenait à la fois plus d'économie et de solidité. L'économie s'imposait : en 1229, Frédéric II était venu porter la guerre dans le nouveau royaume, qui faillit périr; Impériaux et Chyprois prirent et reprirent

Nicosie, et la cathédrale dut rester à peu près stationnaire pendant les dix années qui suivirent le rétablissement de la paix; mais en 1247-1248, saint Louis et toute la noblesse de France furent sept mois les hôtes de Chypre, et firent largesse aux églises. Derrière leur armée venait tout un exode de laboureurs et d'artisans qui pensaient coloniser l'Égypte; en 1250, l'expédition ayant échoué, Chypre, qui en avait déjà absorbé les fonds, en recueillit les épaves. A cette époque, les travaux prirent un nouvel essor; un très beau portail de marbre blanc fut construit au sud du transept dans le meilleur style français, et la nef reçut, comme le chœur, des piliers ronds en forme de colonnes; leurs chapiteaux octogones avaient alors des crochets de feuillages que les Turcs ont détruits au XVIIe siècle.

Les ports de Paphos, Limassol et Famagouste avaient aussi leurs cathédrales latines. Très malheureusement, Paphos et Limassol ont été si souvent ravagées, que de la cathédrale de Limassol il ne reste plus une pierre et que celle de Paphos n'est représentée que par un contrefort d'angle et un monceau de décombres.

A Famagouste, Saint-Georges-des-Latins, construit à la fin du XIIIe siècle, offre le plan et les proportions élancées de la Sainte-Chapelle de Paris, et son style n'est pas moins pur.

Au nord de l'église des Saints-Pierre-et-Paul, un grand portail à colonnes et sculptures de marbre est le remploi d'une œuvre plus ancienne, car ses chapiteaux prolongés en frises de végétations variées appartiennent à l'art français du Midi, et de la seconde moitié du XIIIe siècle; la hauteur des jambages rappelle l'ancien portail nord de la cathédrale de Nicosie et le portail de Saint-Jean-d'Acre transporté au Caire. Le fronton aigu date du XIVe siècle.

Une série d'élégantes églises à nef unique ont été exécutées au XIIIe siècle dans un style tout voisin de celui de l'Ile-de-France; au XIVe, dans celui de la Provence ou du Languedoc.

Notre-Dame-de-Tyr, à Nicosie, église d'une abbaye de femmes, fut commencée à la fin du XIIIe siècle; saccagée dans une émeute en 1310 avant d'être achevée, puis terminée assez misérablement.

L'architecture militaire a de remarquables édifices, mais en petit nombre, le roi s'étant réservé la possession des forteresses. On peut diviser les châteaux en châteaux de plaine, de plan régulier, et châteaux de montagne, suivant toutes les irrégularités d'un sol accidenté.

Les châteaux de plaine sont ceux qui défendaient les ports de Cérines, Famagouste et Limassol, et le château de Sigouri. Les châteaux de montagne sont Saint-Hilarion, Kantara et Buffavent, construits au XIIIe siècle, restaurés au XIVe. Les châteaux de Cérines, Famagouste et Sigouri

adoptaient le plan du castrum byzantin, rectangulaire avec tours d'angles.

Le premier existait déjà en 1211; une partie date de cette époque; les Vénitiens ont remanié le reste au XVIe siècle. Le château était complètement entouré d'eau; sur une pointe de l'îlot du côté du port, on avait respecté une jolie chapelle byzantine; elle était dominée par un donjon carré à quatre contreforts adhérant à un angle de la forteresse, les autres avaient des tours rondes; des portes donnaient sur le port et de deux côtés sur la mer; des citernes voûtées régnaient sous une partie des bâtiments; le rez-de-chaussée était entièrement voûté; l'étage supérieur en partie seulement. Les berceaux et les voûtes d'arêtes couvraient les citernes et les salles, des culs-de-four les étages des tours, mais la voûte d'ogives n'apparaît nulle part; quelques doubleaux reposaient sur des consoles moulurées ou scupltées. Les appartements royaux avaient de larges balcons de bois sur l'esplanade; ces balcons devaient former loge couverte, et ils reposaient sur d'énormes et imposantes consoles de pierre à assises profilées en quart de rond. Des créneaux refendus d'archères bordaient les terrasses et les chemins de ronde. Le château de Famagouste, bâti en 1310, est analogue comme plan et emplacement. Le château de Limassol, du XIIIe siècle, rappelle le plan de celui de Foix. Il comprend un gros donjon carré avec tourelle d'escalier sur un angle, et une esplanade en rectangle allongé très étroit, bordée de chambres voûtées et percées d'archères. Cette partie a la même largeur que le donjon; l'ensemble de la forteresse est donc un rectangle allongé.

Les châteaux de montagne sont plus vastes, et leur plan est trop compliqué pour être défini; cependant, tous comprennent deux enceintes successives, un baille où l'on accède du côté de l'intérieur des terres, moins exposé et moins abrupt, et une enceinte supérieure sur le dernier plateau. Ces châteaux ont tous de grands réservoirs à ciel ouvert, ménagés pour recueillir les eaux pluviales.

Le château de Buffavent est un prodige de hardiesse; son site est presque inaccessible; ses pierres, en grande partie extraites des carrières de la côte, ont dû être montées par des cordes et des treuils. La basse-cour occupe un palier de montagne que domine de très haut la falaise abrupte qui porte la seconde enceinte, suite de pièces carrées, citernes et chambres, voûtées pour la plupart, établies sur la crête d'une haute montagne. Les deux enceintes communiquaient par un escalier taillé dans le roc. Ce château n'a que peu de flanquements dans sa première enceinte; la partie haute n'a ni flanquement ni archère, et ses portes en tiers-point n'ont pas de défense spéciale, la situation suffisait à le protéger. Il n'a jamais été pris.

Le château de Saint-Hilarion ou Dieu-d'Amour est beaucoup plus

important. Il a conservé la chapelle byzantine de l'ermitage du saint. Une grande basse-cour descend sur un versant de la montagne. Les murs sont flanqués de tours rondes; la porte est précédée d'une barbacane et surmontée d'un mâchicoulis à consoles sculptées. Un groupe compact et irrégulier de bâtiments la commande et occupe un palier de la montagne; là sont de vastes appartements, la chapelle et une grande loge carrée voûtée d'arêtes qui s'ouvre par trois énormes arcs en tiers-point, hors de portée des traits, au sommet d'un roc d'où la vue est splendide. Le plateau terminal de la montagne forme une dernière enceinte; il est dominé par deux rochers que l'on a réunis par des constructions, et dont le plus élevé a été couronné de deux réduits en forme de tours carrées commandant toute la forteresse. Dans la dernière enceinte se trouve la grande salle seigneuriale, comprenant une salle basse voûtée en berceau brisé, et une salle haute sans voûte, éclairée vers l'intérieur par des portes-fenêtres accédant à un balcon couvert en bois; du côté de l'extérieur, au contraire, par de très belles fenêtres à meneaux surmontés de rosaces dans le meilleur style français du XIIIe siècle. De la salle basse, une porte s'ouvre sur un précipice où l'on pouvait se débarrasser de toutes choses gênantes, immondices, objets cassés ou personnages encombrants. Par exception, une partie des bâtiments de Saint-Hilarion étaient couverts de toits aigus, précaution contre les neiges, dont il tombe quelquefois sur ce sommet.



Phot. Enlart

FIG. 87. — Ruines de la grande salle du château de Saint-Hilarion.

L'architecture civile était abondante et belle dans le royaume de Chypre. Au XIIIe siècle, les maisons de Nicosie étaient égayées de peintures qui les faisaient ressembler à celles d'Antioche, au dire de Willibrand d'Oldenbourg. On incrustait aussi dans les façades des plats de faïence arabe dont quelques-uns ont été retrouvés.

Chypre a possédé plusieurs monastères florissants; le principal et le seul bien conservé est Lapaïs, abbaye de l'ordre de Prémontré, fondée par Hugues III (1267 † 1284), terminée par Hugues IV (1327 † 1361); un autre monastère célèbre était, à Nicosie, l'abbaye de Notre-Dame-des-Champs, qui, fondée au commencement du XIIIe siècle, pour les cister-

ciens, devint au XIVe un couvent de franciscains : en 1901, des fouilles m'en ont fait retrouver les fondations.

GRÈCE. — L'architecture gothique de la Grèce est très rare et assez médiocre. Les moines de Cîteaux, qui avaient suivi les Croisés en 1204, se firent donner par eux diverses églises, comme l'abbaye de Dafni, près Athènes, et fondèrent en Morée quelques établissements dont il reste des ruines. Elles sont sans caractère artistique, mais la voûte d'ogives, l'arc en tiers-point et de grossiers chapiteaux à crochets y témoignent de l'origine française des constructeurs. Le plus connu de ces vestiges est le porche que les cisterciens reconstruisirent au XIIIe siècle, après un tremblement de terre, à l'église byzantine de Dafni. Il utilise une partie de l'ancienne maçonnerie byzantine et se compose de trois travées : au centre, une grande arcade en tiers-point ; à droite et à gauche, des baies géminées de même tracé, où des colonnes antiques utilisées pour soutenir la retombée centrale ont été démontées et emportées par lord Elgin. L'ordonnance rappelait celle du porche de Pontigny.

Un petit monument partiellement voûté d'ogives existe à Athènes même, au pied et à quelques pas de l'Acropole, en regard de la Grotte de Pan. C'est une ruine que son délabrement menace d'une disparition prochaine. Les quartiers bombés des voûtes sont formés d'un blocage appareillé en coupole ; les ogives retombent sur des culots à sculptures byzantines qui peuvent provenir d'un édifice antérieur. Les ogives profilées en simple boudin viennent buter sur une clef en forme de tronçon de fût octogone, dont l'extrémité inférieure est taillée en petit culot pendant. Cette clef semble inspirée d'un poinçon de charpente, et sa forme pendante rappelle timidement certains exemples germaniques ; l'architecture de toute l'église peut, du reste, se rattacher à l'école lombarde.

Il faut citer en Morée les ruines du monastère de Notre-Dame d'Isova et l'abside de Sainte-Sophie d'Andravida.

L'église Sainte-Sophie de Trébizonde est un édifice byzantin auquel ont collaboré des sculpteurs gothiques ; un tout au moins. Elle date de 1258 à 1265. Le porche sud a un tympan sculpté qui n'est pas sans analogie avec les œuvres françaises, et dont l'archivolte, en tous cas, appartient au plus pur style français de l'époque et rappelle absolument les cordons exécutés à la même date sur la façade de Notre-Dame de Paris.

Un peu partout en Grèce, s'élèvent des ruines de châteaux francs dont les principaux sont ceux de Mistra et Caritena.

BIBLIOGRAPHIE. — Voir livre IV, chapitre VI.

CHAPITRE II

FORMATION ET DÉVELOPPEMENT DE LA SCULPTURE GOTHIQUE DU MILIEU DU XIIE A LA FIN DU XIIIE SIÈCLE

I

LA SCULPTURE EN FRANCE[1]

En même temps que l'architecture évolue sous l'action et dans la logique féconde de ses lois organiques, une sculpture nouvelle naît et se développe sur le monument auquel elle adhère comme la plante au sol et qu'elle anime et commente, comme d'autant de vivants idéogrammes, de ses statues et de ses bas-reliefs. Un style s'élabore et un programme iconographique se constitue. C'est l'œuvre de la France proprement dite, au cours de la seconde moitié du XIIe siècle et au commencement du XIIIe. Au temps de saint Louis, l'art français s'offrira comme un modèle à toute la chrétienté occidentale. C'est donc par la France qu'il convient de commencer l'étude de la formation et de l'évolution de la sculpture gothique.

Cette sculpture est l'interprétation par des artisans laïques d'un programme élaboré par les clercs — interprétation docile et fidèle, mais pour les besoins de laquelle les imagiers prendront, au cours du siècle, de plus en plus contact avec la nature, mère des hérésies. Ce qui, dans la pensée et dans les livres des docteurs, était abstraction et apparence pure, devient, par eux, forme tangible et réalité ; ils considèrent dans les « choses visibles » non plus seulement « le signe des invisibles », comme voulait Suger, mais une création à leur usage, une matière offerte à leur vision et à leur génie d'artistes, si bien qu'à côté de l'histoire morale et religieuse à laquelle ils restent intimement et profondément

1. Par M. André Michel.

associés, dont ils sont même dépendants, ils ont leur propre histoire, celle de leur art, de leur technique, de leur style, des ateliers qui se grouperont autour de telle ou telle individualité plus ou moins forte, qui recevront et se transmettront, en les modifiant sans cesse, les traditions et les recettes du métier. Ils n'étaient pas des théologiens, mais des sculpteurs inspirés par des théologiens; quand ils taillaient, dans leur beau liais de Senlis ou de Vernon, le peuple de prophètes, d'apôtres, de saints, toute l'histoire sacrée, qui allait vivre sur la cathédrale, ils ignoraient tout ce que les savants avaient pu accumuler sur ces figures de gloses et d'exégèses; le symbole n'était pas leur affaire mais l'œuvre d'art, confiée à leurs soins, et moins ils furent dogmatiques, plus ils furent humains. Le chantier où ils travaillaient n'était pas une chapelle close, un séminaire ou une chambre haute. Un vitrail de la cathédrale de Chartres, offert par leur corporation à Notre Dame, au temps de leur pleine floraison, nous les montre au travail, nous introduit dans l'intérieur même de leur « hutte ». Ils portent le costume laïque; ils sont coiffés du bonnet fermé sur les oreilles et noué sous le menton que l'on voit à tous les gens du peuple dans les miniatures du Psautier de saint Louis; tandis que les uns mettent la dernière main à une statue de roi ou au décor d'un chapiteau, un compagnon semble méditer sur quelque détail d'exécution inachevé; mais un autre, à qui le travail a donné soif, vide d'un coup un grand verre de vin.

Constitution du programme iconographique. — Avant d'étudier leur œuvre propre, il convient donc de résumer le programme iconographique que cette œuvre eut pour mission d'exprimer. L'époque romane proprement dite avait ouvert accès à la sculpture dans l'art monumental chrétien et l'on a vu (tome I, p. 589 et suiv.) la diversité des thèmes qu'elle avait développés et dans quelle complexité laborieuse de styles et de moyens. La tendance de l'époque « gothique » sera d'abord de simplifier, d'ordonner et d'unifier toutes choses; nous le verrons pour la plastique; l'enseignement des universités, les ambitions encyclopédiques de la scolastique y contribuèrent puissamment pour tout ce qui est de l'iconographie.

Les cathédrales furent, elles aussi, comme une grande « somme » de pierre, une encyclopédie monumentale où toute la doctrine de l'Église prit corps et s'anima en parlantes images — et si de l'une à l'autre les « variantes » sont nombreuses, le thème essentiel reste partout le même.

C'est celui de la Foi chrétienne et de l'enseignement de l'Église. Dieu a créé le monde et l'homme; le péché est entré dans le monde et, avec le péché, la mort et le châtiment. Dieu a donné son fils unique, né d'une vierge, pour le rachat de l'humanité coupable et condamnée. Ce fils,

fait homme, est né, a vécu, a prêché, a souffert et est mort parmi nous. Il a été crucifié, il a été enseveli, il est descendu aux enfers, il est ressuscité d'entre les morts, il est monté au ciel, il s'est assis à la droite du Père ; de là, il viendra pour juger les vivants et les morts. Les apôtres et les évangélistes ont enseigné cette vérité ; les martyrs et les saints en ont témoigné ; les docteurs l'ont commentée. Une discipline morale est sortie de cet enseignement. Ceux qui auront cru et auront bien vécu seront sauvés et, au jour du jugement, ils entreront par la porte d'or dans la gloire de la Jérusalem céleste, tandis que les mauvais recevront leur châtiment.

Autour de la figure centrale du Christ, qui occupera aux tympans et aux trumeaux une place d'honneur, toute cette histoire sera ordonnée et prendra vie. Les apôtres se tiendront à droite et à gauche du Maître ; les vierges sages et les vierges folles, dont la parabole n'est que le commentaire imagé de la venue du juge, les vertus et les vices, dont les imagiers du XII[e] siècle avaient déjà représenté tant de fois les conflits et que le XIII[e] siècle évoquera sur un thème nouveau, seront sculptés non loin du jugement. Les saints et les docteurs, spécialement vénérés dans le diocèse ou dont la cathédrale possède des reliques, seront représentés sur les portails latéraux et la lignée des ancêtres de Marie formera la solennelle galerie des Rois. Une place d'honneur sera toujours réservée à la Mère de Dieu. La plupart des cathédrales : Senlis, Noyon, Laon, Paris, Amiens, Chartres, Reims seront des *Notre-Dame* ; celles de Bourges, Sens, Auxerre et Limoges seront consacrées à saint Étienne, le premier confesseur de la Foi ; celles de Poitiers et de Troyes, à saint Pierre ; celle de Bordeaux, à saint André ; celle du Mans, à saint Julien ; mais la Vierge n'y perdra jamais sa place. Son culte, déjà si populaire au XII[e] siècle, prendra au XIII[e] un immense développement, et la figure de Marie, plus encore que celle de Jésus-Christ, occupera les sculpteurs.

Enfin, comme la vie humaine tout entière se développe, sous le regard du Dieu qui l'a donnée et qui la jugera, elle est évoquée dans les formes essentielles de son activité aux murs des cathédrales. C'est d'abord l'œuvre des sept jours, l'apparition de l'homme, le premier conflit avec le démon, la chute, l'expulsion du Paradis. La loi du travail entre dans le monde et voici les travaux des mois ; un calendrier de pierre évoquera la succession des saisons et des cultures, les occupations diverses de la vie des champs ; depuis les semailles et la préparation de la vigne jusqu'aux moissons, aux vendanges, à la glandée et à la saignée du porc, les imagiers raconteront toute l'histoire du paysan, toute l'activité des campagnes fécondes. Puis ce seront les arts libéraux, dont les universités enseignaient méthodiquement les classifications et les règles, et dès le milieu du XII[e] siècle, à Chartres où cet enseignement avait reçu une im-

pulsion particulièrement vive et compté des maîtres et des théoriciens illustres, les imagiers emprunteront aux miniatures des manuscrits de Marcianus Capella les figures de dame Grammaire qui, son fouet à la main, enseigne les enfants, de Rhétorique qui essaye de beaux gestes, d'Astronomie qui mesure le ciel, de Dialectique qui compte sur les doigts les raisonnements qu'elle enchaîne avec subtilité.... Les épisodes anecdotiques de la vie familière pourront même trouver place à côté des plus hauts symboles.

Certes, tout cela n'est pas tout à fait une découverte du XIIIe siècle ni une nouveauté dans l'histoire de l'art chrétien. La nouveauté c'est d'avoir groupé, selon un rythme plastique et doctrinal, ce qui jusque-là était plus ou moins dispersé, si bien que l'on peut retrouver transposé et vivant dans la pierre taillée ou dans la splendeur des vitraux, tout ce qu'un Vincent de Beauvais avait condensé et ordonné de la pensée et du savoir de son siècle dans les quatre parties de sa grande Encyclopédie, de son *Grand Miroir* (*Speculum majus*) où venaient se refléter la Nature, la Science, la Morale et l'Histoire, c'est-à-dire la vie et l'humanité tout entières, à la lumière de la Foi.



FIG. 88. — La Grammaire avec Donat ou Priscien; la Musique avec Pythagore.
(Cathédrale de Chartres.)

On n'arriva pas du premier coup à cette belle et synthétique ordonnance et on ne s'y tint pas longtemps; elle marque l'aboutissement de longs tâtonnements; elle reste comme la réussite harmonieuse et imposante de tout un grand cycle de la culture humaine. Elle est dans l'histoire de l'art chrétien ce que l'art grec du Ve siècle avant le Christ est dans l'histoire de l'art antique; il n'est pas dans les annales morales et artistiques de l'humanité d'époque plus remplie, et plus noblement. La série des « portails imagés » — de Saint-Denis en France à Notre-Dame de Paris, du milieu du XIIe siècle environ aux premières années du XIIIe (1140 à 1210, pour donner des dates, qui ne sauraient être absolument rigoureuses) — nous fournit comme les témoins et les jalons de ce grand mouvement, les éléments de cette double histoire iconographique et artistique. Mais si l'on en discerne assez nettement la courbe générale, les difficultés se multiplient dès qu'on veut préciser avec exactitude les divers moments de cette évolution.

Au-dessous et de chaque côté du Christ en majesté, assis et bénissant au tympan entre les symboles des évangélistes, le collège apostolique

vient d'abord prendre place; assis ou debout, alignés au linteau, les disciples accompagnent le Maître, en attendant que, adossés aux colonnes des piédroits, ils occupent de chaque côté du trumeau tous les ébrasements de la porte centrale. Les vieillards de l'Apocalypse et l'arbre généalogique du Christ sont placés près de lui aux cordons des voussures; mais bientôt les statues des ancêtres de Marie et des rois de Juda se dresseront en théorie solennelle au centre de la façade, au-dessous ou au-dessus de la grande rose, dans la « galerie des rois ». Quand l'église a plusieurs portes, Marie occupe la seconde, escortée aux piédroits et dans les archivoltes des « figures » typologiques et prophétiques d'Abraham, de Moïse, de Samuel, de David, d'Isaïe, de saint Jean-Baptiste.

Dès que le programme iconographique est complètement formulé, la troisième porte est réservée à l'un des premiers évêques du diocèse ou aux saints, confesseurs et martyrs dont quelque insigne relique y est spécialement vénérée. A Notre-Dame de Paris, saint Marcel occupait le trumeau de la porte romane conservée dans la nouvelle façade; à Amiens, c'est saint Firmin; à Reims, saint Remi. Dès lors, la porte centrale, présentera aux yeux des fidèles qui franchiront le seuil de l'église la vision du Jugement dernier. Le drame que le XIIe siècle avait déjà évoqué avec une force singulière, d'après l'Apocalypse de saint Jean plus ou moins mêlé — comme à Autun, à Conques, à Sainte-Trophime d'Arles — à la description de l'évangile de saint Mathieu, prend dès le début du XIIIe siècle sa forme définitive. De Laon à Chartres, à Paris, à Amiens, à Poitiers, à Bourges, on retrouve — avec une progression constante dans l'animation de la mise en scène et, si l'on peut dire, dans le détail anecdotique, — la même ordonnance générale. « Alors le signe du Fils de l'homme paraîtra dans le ciel, toutes les tribus de la terre se lamenteront et elles verront le Fils de l'homme venant dans les nuées du ciel avec puissance et une grande gloire ». Au tympan, Jésus est assis, sans couronne, le torse à moitié découvert, les mains levées, montrant ses plaies. Près de lui, des anges sonnent de la trompette; à leur appel les tombeaux s'ouvrent et les morts se lèvent pour comparaître au tribunal. D'autres anges portent les instruments de la Passion; assis aux côtés du Juge ou agenouillés à ses pieds, deux témoins, — dont il n'est question à cette place dans aucun texte évangélique, mais que l'imagination populaire voulut convier à une suprême tentative d'intercession, — Marie et Jean, le disciple bien-aimé[1], implorent pour le pardon des pécheurs au moment où va être prononcée la sentence sans appel. Comme Marie, suivant les récits qui pullulèrent alors et où se complut l'exégèse tendrement optimiste du peuple, avait pris la place de la nonne infidèle et volage, et accompli dans l'inté-

1. A Reims, et quelquefois dans l'Est, sans doute sous une influence germanique, saint Jean est remplacé par saint Jean-Baptiste.

rieur du couvent toutes les tâches que la fugitive avait abandonnées, pour lui laisser le temps du repentir et du retour; comme elle avait soutenu sur la corde de la potence le voleur qui allait mourir sans repentir, c'est-à-dire sans pardon, il parut nécessaire et conforme à sa mission qu'à l'heure terrible où la justice et la colère divine demandaient compte à tous les hommes de l'emploi qu'ils avaient fait de la vie qui leur avait été donnée et des moyens de grâce qui leur avaient été offerts, la médiatrice infiniment indulgente et secourable intervînt une dernière fois, assistée de celui que le Maître expirant sur la croix lui avait légué comme un fils. Au-dessous du Juge, l'archange saint Michel pèse dans sa balance les âmes inégales, et la séparation des bons et des méchants se fait à sa droite et à sa gauche. Les élus entrent, les mains jointes et le front radieux, conduits par des anges, dans la gloire de la Jérusalem céleste; les maudits sont précipités dans la gueule ouverte de Léviathan qui est l'enfer. Dans les voussures, la scène se continue; les anges, les chérubins, les vierges, les confesseurs et les martyrs assistent, aux balcons du ciel, à l'arrivée des élus; les anges psychopompes portent à Abraham, qui les reçoit dans son sein, les précieux fardeaux qui leur sont confiés; quelquefois, à Notre-Dame de Paris par exemple, les chevaux de l'Apocalypse passent dans un galop furieux, comme un rappel de l'ancien thème iconographique dont le scenario était emprunté à la vision de saint Jean.

C'est autour de ce motif central que s'ordonna tout le poème mystique, toute la représentation historique, morale, symbolique et encyclopédique que les imagiers du XIIIe siècle eurent à mettre en œuvre. Dans l'unité profonde de l'inspiration et de la doctrine communes, il y eut une grande variété de dispositifs architectoniques et d'interprétations plastiques. D'un bout à l'autre du siècle, on constate dans l'évolution générale du style, dans la recherche de l'expression et du mouvement, l'action de plus en plus reconnaissable d'un sentiment nouveau, et comme une émancipation progressive de l'artiste.

La transition du « roman » au « gothique ». — Parler de transition du « roman » au « gothique », comme du passage d'un certain état existant en soi à un autre état, c'est presque faire de la métaphysique et créer des entités qui sont l'œuvre de notre esprit beaucoup plus que des réalités vivantes. Du XIIe au XIIIe siècle, et des ateliers de Bourgogne, de Languedoc, de Saintonge et de Poitou à ceux de l'Ile-de-France, une évolution se fit, dont on distingue très nettement le caractère quand on compare le point de départ au point d'arrivée et le tympan de Vézelay par exemple au tympan de la porte de la Vierge à Notre-Dame de Paris; mais il est plus difficile de marquer avec une précision certaine tous les moments et les dates de cette transformation. Ce qui la caractérise, c'est d'abord

l'atténuation, puis la suppression graduelle de tous les partis pris conventionnels qui s'étaient établis dans les ateliers d'Autun, de Vézelay, de Moissac, de Toulouse. A mesure qu'on approche d'avantage du XIIIe siècle, la draperie tend à devenir plus simple, les attitudes plus naturelles, le style moins contourné; une sorte d'apaisement se produit. Par quelles voies s'est



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 89. — Portail latéral de la cathédrale du Mans.

faite cette transformation? A quelle époque précise? Si l'on admettait pour le portail latéral de Saint-Julien du Mans la date proposée par M. Fleury et que, antérieures au porche proprement dit, les statues qui décorent les piédroits, les bas-reliefs des tympans et les figurines des voussures aient pu être en place dès 1137, ce monument prendrait une importance singulière. Non seulement il aurait précédé Saint-Denis et Chartres, mais il présenterait, par la juxtaposition de la grande figure à demi-relief encastrée au montant de la porte avec les statues-colonnes des

ébrasements, un dispositif très intéressant et dont à la porte septentrionale de la cathédrale de Tournai (porte Mantille), à Notre-Dame-de-Vaux de Châlons, peut-être à Saint-Ayoul de Provins, on retrouverait des similaires. La transition du bas-relief à la statue s'y opère logiquement. Les figures plates qui, aux piliers des cloîtres comme à Moissac, aux façades des églises comme à Azay-le-Rideau, à Saint-Jouin de Marne, ou bien encore aux montants des portails comme à San Remo de Vérone ou à Ferrare, étaient simplement plaquées au mur, s'incorporent à l'architecture et s'unissent à son organisme, à mesure que se développe le type nouveau des portails imagés. Étroitement limitées d'abord aux dimensions même de la colonne où elles sont adossées, mesurant leur attitude et leurs gestes à la rigidité impérieuse de ce support exigu, elles tendront, dès le XIIIe siècle, non pas encore à s'en affranchir, mais à s'y accommoder plus librement; elles y vivront d'une vie plus indépendante jusqu'au jour où elles rejetteront complètement le tuteur devenu incommode pour leurs draperies plus amples et leurs gestes plus animés.

Mais peut-on admettre pour le portail du Mans la date de 1137? Elle paraîtra un peu prématurée sans doute; moins invraisemblable toutefois que celle du commencement du XIIIe, proposée en ces dernières années pour la façade occidentale de Chartres.

C'est un grand malheur qu'il ne reste rien à Saint-Denis de l'état ancien des trois portes de Suger. Dans la description qu'il a lui-même écrite de sa chère basilique royale, il parle avec grands détails de certaines parties de la construction et du décor dont il fut l'ordonnateur, mais il reste beaucoup trop laconique à notre gré sur beaucoup d'autres points. Il dit expressément qu'il pourvut lui-même à l'ouverture des trois portes, comme à l'agrandissement de la nef et de l'entrée de l'église : *in amplificatione corporis ecclesiae et introitus et valvarum triplicatione.* Ces portes, il en fit exécuter les vantaux de bronze où la Passion, l'Ascension et la Résurrection du Sauveur étaient représentées; mais il ne dit rien expressément des statues qui, au témoignage de Félibien et des dessins exécutés pour Montfaucon, décoraient les piédroits. *Valvas siquidem principales, accisis fusoribus et electis sculptoribus, multis expensis, multo sumptu in earum decoratione, ut nobili porticui conveniebat, ereximus.* Faut-il entendre ce texte au sens étroit et l'appliquer aux seuls vantaux des portes, comme on a voulu le faire pour en tirer argument contre la possibilité de l'existence, à la date de 1140, d'un tel ensemble de sculpture monumentale? N'est-il pas plus vraisemblable que ces *sculpteurs*, choisis par Suger, ne le furent pas seulement pour préparer le travail des fondeurs et que ce *noble portique* auquel il avait donné tant de soins, fut pourvu par lui de tout le décor plastique dont la tradition lui fit toujours honneur?

A ce décor de sculpture et de statuaire, il fit pourtant « contrairement

à l'usage nouveau », une dérogation en décidant qu'au tympan de la porte de gauche, on placerait une mosaïque au lieu d'un bas-relief, et il a eu soin de noter lui-même ce détail. Mais dans l'état où les révolutions, le temps et les restaurateurs nous ont livré le monument, il est devenu impossible de l'interroger directement pour essayer de déchiffrer le secret de son histoire. Les quelques têtes recueillies au Musée du Louvre dans les anciens chantiers de la basilique et qui paraissent avoir appartenu à une série des vieillards de l'Apocalypse, sont d'époques différentes, allant du commencement à la seconde moitié et même à la fin du xiiᵉ siècle, et il n'est pas dit qu'elles proviennent toutes du monument lui-même. Les dessins de Montfaucon donnent l'impression de statues de style intermédiaire entre celles qui sont placées aux piédroits extrêmes des portes latérales et celles de la porte centrale de la façade occidentale de Chartres ; quelques-unes ont les jambes bizarrement croisées, comme on en voit sur certains ivoires allemands, dans les sculptures de Moissac, à Toulouse, à Carennac, au linteau de la porte centrale de Chartres et jusqu'au portail de Senlis. Mais l'interprétation qu'en a donnée le dessinateur du xviiᵉ siècle ne permet plus de se rendre compte exactement de la facture et de l'expression des têtes.... On en est donc réduit à dire qu'il paraît vraisemblable que ce grand chantier de Saint-Denis fut, pour la sculpture monumentale comme pour l'architecture, l'atelier décisif dans l'élaboration et, si l'on peut dire, la proclamation du style nouveau. C'est là que la croisée d'ogive, après une période d'obscure incubation et de tâtonnements, fit vraiment son apparition et comme sa démonstration officielle et solennelle. Suger avait, de tous les points du royaume et même de la chrétienté, convoqué tous ceux qui pouvaient collaborer dignement à l'édification et à l'ornement du temple dont il voulait faire la maison royale de la divinité, et au sujet duquel il soutint contre saint Bernard une polémique célèbre ; il serait bien étonnant que seuls parmi les artistes du temps, les sculpteurs aient été laissés de côté. Si les statues dont nous n'avons plus que le dessin ne décoraient pas les abords du « noble portique », le jour où Suger procéda à sa consécration, elles ne durent guère tarder à y prendre place. M. W. Vöge a très ingénieusement remarqué, dans les indications fournies sur ces statues par les dessins de Montfaucon, des vestiges d'influences languedociennes ; et l'une des raisons de résister à l'hypothèse que les ateliers de Saint-Denis auraient en effet contenu et comme amalgamé dans le style nouveau des éléments toulousains et bourguignons, est sans doute qu'elle est trop séduisante.

A défaut de Saint-Denis, on peut du moins étudier et suivre à Étampes, à Bourges, à Chartres, à Saint-Maurice d'Angers, et dans une série d'églises comme Saint-Ayoul de Provins, Notre-Dame de Châlons, Ver-

menton, etc., etc., les progrès de l'aménagement des portails à statues et la formation du style monumental qui, après avoir été, à ses débuts, tributaire des écoles de Bourgogne et de Languedoc alors dans le premier éclat de leur épanouissement précoce, ne tarda pas à les influencer à son tour.

Le cœur de cette étude est aujourd'hui à Chartres. C'est là que le style nouveau se manifeste avec le plus d'ampleur et de puissance, c'est là qu'il rencontra dans un atelier qui comptait les premiers artistes du temps, les interprètes les plus remarquables. On peut expliquer de deux façons l'inégalité frappante de facture et surtout de mérite que l'on remarque entre les statues des parties extrêmes des portes latérales et celles du portail central : ou bien des sculpteurs d'âge et de talent très différents ont collaboré à la même époque, à la même œuvre, ou bien cette œuvre a été conduite par étapes et époques successives, et il n'est pas impossible que les deux explications soient bonnes ; il y eut dans le chantier des ouvriers d'habileté inégale, d'âge différent et ces ouvriers n'achevèrent pas d'un seul coup le travail. On pourrait, à ne considérer que le style, y compter au moins deux moments successifs ; les plus anciennes figures seraient celles des portails latéraux (dont les auteurs allèrent sans doute ensuite travailler à Étampes) et quelques-unes des figurines encastrées aux montants des trois portes ; les statues du portail central et celles qui les avoisinent marqueraient l'apogée de cet art. Dans les statues latérales, il reste encore empêtré dans des formules de draperies conventionnelles ; il n'arrive pas à s'en dégager, même quand il copie les costumes contemporains. Au portail central, le style n'a plus guère de rigidité que celle qui résulte de l'étroite accommodation des statues à la colonne. Tous les détails du costume et de la coiffure, les manches pendantes et les longues tresses — si souvent condamnées par les prédicateurs comme une mode immodeste et que l'on vit plus d'une fois de belles dames, émues par un sermon, aller offrir en expiation aux ciseaux de l'évêque — sont d'une finesse d'exécution exacte et précieuse. Quant aux figures, elles ont l'accent même de la vie ; avec leurs yeux aux prunelles ouvertes, leur sourire et leur visage d'une individualité si marquée, elles forment dans l'histoire de la sculpture un groupe



Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 90. — Statue de reine provenant de Notre-Dame de Corbeil. (Basilique de Saint-Denis.)

vraiment exceptionnel. Ce qu'elles y représentent, cette sorte de réalisme curieux, incisif et primesautier, ne s'était pas encore rencontré à ce degré dans l'art antérieur et ne se retrouvera guère avec une pareille intensité dans la suite. Déjà à Corbeil, dans les deux belles statues longtemps connues sous les noms de Clovis et de Clotilde — et qui n'étaient que des rois du *liber generationis* — l'acuité de l'accent s'atténue.



Phot. André Michel.

FIG. 91. — Portail méridional de Notre-Dame d'Étampes.

Les vieillards de l'Apocalypse, debout à la retombée des voussures de la porte centrale, pourraient presque marquer une troisième étape et représenter l'époque intermédiaire entre l'art de Chartres à sa première période (entre 1145-1160 environ) d'une part et les années d'activité féconde qui suivirent l'incendie de 1194 et virent, au début du XIIIe siècle, construire et décorer les portes des transepts, et d'abord celles du transept septentrional.

Nous avons vu qu'on pourrait définir les tendances directrices de l'évolution qui s'accomplit entre ces deux époques en disant qu'elles provoquèrent l'élimination graduelle de tout ce qui, dans les traditions des ateliers antérieurs, n'était plus que la répétition stéréotypée d'anciens modèles imités servilement, inconsciemment hérités sans bénéfice d'inventaire : par exemple, ces brusques retroussis du bord inférieur des draperies, manteaux ou tuniques, empruntés d'abord aux miniatures byzantines et dont on verra la tradition s'attarder dans quelques détails de la porte Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris (manteaux des deux anges qui encensent la Madone au tympan, et de l'ange de l'Annonciation au linteau). On dirait que du jour où l'on s'avisa de chercher dans la flore naturelle, pour les substituer au répertoire composite de la grammaire ornementale jusque-là usitée, tous les éléments de la sculpture

décorative (et les violentes admonestations de saint Bernard ne furent peut-être pas étrangères à cette transformation), le goût de plus en plus efficace de la simplicité s'éveilla dans les esprits; l'œil apprit à regarder la nature, il devint sensible à la grâce vivante et des destinées nouvelles s'ouvrirent à l'art des imagiers.

Pour marquer les étapes de cette évolution depuis les figures les plus archaïques d'Étampes, sœurs de celles de Chartres, jusqu'aux tympans du Couronnement de la Vierge et aux figures des prophètes du transept septentrional, c'est-à-dire de 1145 environ aux premières années du



Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 92. — Le Christ en majesté. Tympan central de la façade occidentale de la basilique de Chartres.

XIIIe siècle, on trouverait à Chartres même, à Corbeil, à Notre-Dame de Paris, à la cathédrale et à Saint-Remi de Reims, à Saint-Yved de Braisne, à Sens, à Laon et à Senlis des témoins significatifs. Au tympan de la porte centrale de Chartres, le Christ en majesté est déjà le précurseur du Christ enseignant du transept méridional. La tête est d'une individualité fortement et simplement soulignée ; on y retrouve, mais épuré, assoupli et paré d'une beauté nouvelle, le type dont l'ivoire de la collection Spitzer et le tympan de Moissac offraient le modèle plus barbare; le vêtement à plis serrés colle au corps qu'il recouvre tout entier et dont il dessine les formes. La direction des plis, en dépit du parti pris triangulaire qui se prolongera assez longtemps encore, est normale et suit logiquement les indications du geste. Ce qui reste d'archaïsme dans le tuyauté du

bord inférieur de la longue tunique donne au style encore plus d'élégance nerveuse que de sécheresse. Les apôtres alignés au linteau, et qui furent certainement l'œuvre d'un sculpteur plus attardé dans les traditions anciennes, contrastent de la façon la plus instructive avec les admirables vieillards de l'Apocalypse, debout à la naissance des voussures. Ceux-ci marquent le point culminant de l'atelier qui travailla à ce portail : fierté de l'allure, liberté de la facture, personnalité et grandeur de l'expression, tout en eux témoigne d'un art déjà mûr pour les chefs-d'œuvre.



Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 93. — Tympan de la porte Sainte-Anne (Notre-Dame de Paris).

La Vierge assise au tympan de la porte voisine, et dans laquelle M. Maurice Lanore veut, non sans vraisemblance, reconnaître celle que l'archidiacre Richer, mort en 1150, avait offerte pour décorer l'*entrée* de l'église, est aussi d'un maître plus avancé ou plus génial que l'auteur ou les auteurs des deux registres de bas-reliefs au-dessus desquels elle est placée. Le raccord maladroit des diverses parties de la composition moins encore que la différence du style, le module inégal des têtes témoignent de cette intervention d'artistes différents; et les allégories des arts libéraux révèlent encore d'autres nuances d'exécution.



Phot Trompette

Fig. 94. — Évêque et deux acolytes. Bas-relief de la porte romane de la cathédrale de Reims.

A Notre-Dame de Paris, la Vierge de la porte Sainte-Anne est comme la sœur jumelle de celle de Chartres. On l'avait longtemps considérée comme contemporaine des travaux que l'archidiacre Etienne de Garlande fit exécuter, entre 1135 et 1140, à l'ancienne église de la Vierge qui disparut avec l'église voisine de Saint-Etienne pour

faire place à la nouvelle cathédrale, et c'était sans doute la vieillir un peu trop. M. de Lasteyrie la considère comme postérieure à 1180, ce qui est peut-être la rajeunir un peu trop aussi, surtout si l'on admet, avec M. Mortet, que le tympan de la porte septentrionale de la même façade ait pu être en place dès 1210. Dans l'évolution générale de la sculpture française au cours de la seconde moitié du XIIe siècle, la Vierge romane de Paris devrait *logiquement* se placer plusieurs années avant celle qui a été encastrée aux murs du transept septentrional de la cathédrale de Reims et qui provient vraisemblablement d'un tombeau, ainsi que l'a ingénieusement supposé Mlle Louise Pillion et comme semblent le prouver les anges psychophores et les clercs procédant aux rites funéraires qui l'entourent. Si l'on compare celle-ci aux culs-de-lampe de Saint-Remi de Reims qui ne sauraient être postérieurs à 1181, — s'ils sont contemporains de l'architecture à laquelle ils sont incorporés et qui date de Pierre de Celles (1162-1181), — on ne saurait la situer beaucoup plus avant dans le XIIe siècle. Mais il faut avouer que nous en sommes encore réduits, à dix ou vingt ans près, à des approximations un peu flottantes. Il y eut des ateliers retardataires qui continuèrent jusqu'à la fin du XIIe siècle un style déjà dépassé par les maîtres précurseurs des chefs-d'œuvre du XIIIe. Encore faut-il ne pas resserrer dans un espace invraisemblablement restreint la gestation de tout ce que le XIIIe siècle allait dès ses débuts réaliser de chefs-d'œuvre et qui ne saurait s'être élaboré en moins de temps qu'il n'en fallut à la sculpture grecque pour évoluer du style éginétique à celui du Parthénon. La crise de rajeunissement qui a sévi en ces dernières années dans l'archéologie romane nous amènerait à conclure que la France — après avoir été en retard sur l'Italie, l'Espagne et l'Allemagne pendant tout le XIIe siècle, — improvisa tout à coup des chefs-d'œuvre et passa en quelques années du style du portail royal de Chartres à celui du tympan de la Vierge de Paris (fig. 99) ou du saint Firmin d'Amiens. Cela est tout de même difficile à accepter.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 95. — Cul-de-lampe du chœur de Saint-Rémy de Reims.

Il n'est pas arbitraire de rappeler à propos de cet art français le

souvenir de la sculpture grecque telle qu'elle se comporta entre le vieux temple d'Athéna et le Parthénon de Phidias. Ce n'est certes pas que l'on puisse supposer une action directe de l'une à l'autre et une imitation consciente de la part des maîtres français; mais il faut croire que des lois. constantes à travers les civilisations et les croyances changeantes, président à l'évolution de l'organisme vivant qu'est une école d'art. Que l'on examine la facture de l'admirable tête de scribe, assis à l'angle gauche du tympan de la porte de Sainte-Anne, occupé à transcrire l'acte de donation où interviennent sans doute Maurice de Sully et Louis VII, et qu'on la compare à la tête de l'*Hêraklès combattant le taureau Crétois* de la métope d'Olympie : facture par masses simplifiées de la barbe, construction du visage par larges plans sur une armature osseuse fortement accusée, les « procédés » sont presque identiques, si l'expression d'ailleurs est fort différente. Les analogies ne sont pas moins frappantes si l'on compare d'une part les draperies des statues-colonnes de Chartres et de Corbeil avec celles du tympan de la Vierge à Notre-Dame de Paris ou de la *Visitation* de Reims et, d'autre part, celles des statues féminines découvertes dans les fouilles de l'Acropole d'avant les guerres médiques avec celles de la frise des Panathénées ou des Parques du fronton. Des unes aux autres, la progresion fut la même ou plutôt s'accomplit d'après le même rythme.



Phot. Martin Sabon

Fig. 96. — Buste du scribe de la porte Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris.

La Vierge du tympan de Reims est comme à la limite extrême des temps « romans » et de l'époque « gothique »; elle peut servir à marquer la transition; on dirait presque qu'elle nous y fait assister. Le style de ses draperies, encore anguleux et tendu, s'anime pourtant, comme son corps lui-même; elle n'est plus seulement le siège de l'enfant Dieu, « le trône de Salomon »; elle a pris son fils sur le bras droit d'un geste non plus sacerdotal, mais déjà presque maternel.... Elle ne reparaîtra plus dès lors aux tympans des cathédrales que pour y être couronnée par Jésus ou intercéder près de lui à l'heure du Jugement dernier.

Au moment où furent sculptées, à l'extrême fin du XII siècle, des figures comme celles de Saint-Yved de Braisne qui se rattachent, avec un

peu plus de souplesse dans les draperies à, celles du tympan roman de Reims, le style du XIIIe siècle est né. Nous allons le voir évoluer, au cours de ce siècle si fécond en chefs-d'œuvre, jusqu'au moment où se manifestèrent les premiers symptômes de la transformation profonde qui s'accomplira à l'époque suivante.

La statuaire des grandes cathédrales. — Si l'on voulait analyser une à une les statues qui composent le peuple innombrable qui vit aux murs des cathédrales, on viendrait difficilement à bout de ce dénombrement, et l'on courrait le risque de n'aboutir qu'à de longues et sèches énumérations. Et d'autre part, à tâcher de définir en leurs moindres particularités les styles ou les nuances de style qu'on y relève, à classer rigoureusement, d'après les indications de la draperie et le module des figures, les différentes « écoles » qui travaillèrent au grand œuvre, on risquerait de réduire à des formules abstraites un art qui fut entre tous humain et expressif. Il faut, dans une histoire générale, se résoudre à sacrifier beaucoup de détails pour concentrer sur quelques types particulièrement représentatifs les explications ou définitions essentielles.

Dans les chantiers où les imagiers travaillaient à pied d'œuvre, la vie devait être intense et les propos divers. Nous cherchons à travers les siècles à démêler les sources de l'inspiration, les origines et les éléments du style, et nous tendons à créer des entités métaphysiques que nous substituons insensiblement dans notre déterminisme scolastique à la réalité vivante et riche qui nous échappe. Il y eut sans doute des modèles que l'on se transmettait d'atelier à atelier, des recueils de dessins, de « patrons » tirés des miniatures, sortes de petits « corpus » à l'usage des tailleurs d'images; il y eut des recettes écrites ou réduites en formules graphiques ou géométriques, comme l'album de Villard de Honnecourt nous permet d'en entrevoir quelques-unes; il y eut l'influence des ivoires byzantins de la plus belle époque, où quelque chose de la beauté antique revivait en de petits bas-reliefs portatifs et sous la consécration chrétienne et qui, rapportés en grand nombre après la prise de Constantinople en 1204, introduisirent dans les trésors d'églises et dans les chantiers d'admirables modèles;.... mais il y eut aussi l'observation directe et personnelle d'artisans dont les yeux et l'esprit s'étaient ouverts à la beauté; il y eut la nature à côté des « modèles » plastiques, le génie à côté et au-dessus des indications et directions transmises, et de tout cela — sous la discipline du maître de l'œuvre, sous la sollicitation du grand monument qui règle et alimente de sa propre vie organique les statues qui le complètent et l'animent, sous l'autorité de la doctrine de plus en plus librement interprétée mais toujours efficace — se forma la plus admirable sculpture monumentale qui ait paru dans le monde depuis la

Grèce antique. Comme elle est groupée et évolue, si l'on peut dire, autour de quelques thèmes iconographiques, nous essaierons de montrer en même temps par quelques exemples l'évolution de chacun de ces thèmes, de l'art qui les interprète et des styles qui s'y révèlent, et nous aurons ainsi à noter chemin faisant les influences exercées ou échangées d'un grand chantier à l'autre, de Chartres à Paris, de Paris à Amiens, d'Amiens à Reims, en attendant que nous en suivions la trace et l'action en Allemagne, en Espagne, en Angleterre et même en Italie.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 97. — Bas-relief encastré du transept septentrional de la cathédrale de Reims.

Entre le Christ en majesté de la porte centrale de la façade occidentale de Chartres, le Christ couronnant la Vierge de la porte du transept septentrional, le Christ enseignant du trumeau et le Christ juge suprême du tympan de la porte du transept méridional, un demi-siècle environ s'écoula et l'on peut dire que rien ne fut plus « suivi », plus logique que le passage d'un style à l'autre. Avec un peu moins de rigidité, le principe de la draperie est resté le même au tympan du *Couronnement de la Vierge* qu'à celui du XIIe siècle, et même ne retrouverait-on pas dans le visage du Christ bénissant du transept méridional, dans le dessin de la bouche aux lèvres un peu fortes, dans la construction des pommettes sail-

lantes, dans la division de la barbe en mèches bouclées, dans l'expression débonnaire et pensive de sa physionomie, plus d'une analogie? Il ne saurait être question ici de transformation radicale, de révolution; c'est un acheminement progressif, régulier et normal vers une interprétation plus souple et comme une prise de possession paisible de la vie.

Dès le début du XIIIe siècle, le motif du couronnement de Marie avec, au linteau, sa mort et son assomption, se substitue à la tradition iconographique de la Vierge en majesté de l'époque romane, et il n'est pas de thème que les imagiers de cette époque aient traité avec plus de verve et de grâce. Ce n'est pas dans l'évangile qu'ils en trouvaient l'indication, mais dans les récits apocryphes, plus populaires que les évangiles, dont Jacques de Voragine devait recueillir dans sa *Légende dorée* les plus répandus ou les plus merveilleux, et que l'Église admit sans résistance dans son iconographie, bien qu'elle ne les accueillît pas dans sa liturgie.



Phot. Martin Sabon.

Fig. 98. — Mort et résurrection de la Vierge. Linteau de la porte centrale de Notre-Dame de Senlis.

Marie, — qui a vécu douze ans selon les uns, vingt-quatre ans selon les autres, après le drame du calvaire, — a été avertie de sa mort prochaine par un ange porteur d'une branche de palmier cueillie dans le paradis. Elle a demandé que « ses frères les apôtres » se réunissent à son chevet, et Jésus les a miraculeusement « enlevés sur des nuées des endroits où ils prêchaient » et rassemblés autour de sa mère. Il vient lui-même et dit : « Viens, toi que j'aie élue, et je te placerai sur mon trône, car j'ai désiré ta beauté.... » Et l'âme de Marie sort de son corps et elle s'envole dans les bras de son fils. Puis, sur l'ordre du Maître, les apôtres portent le corps dans la vallée de Josaphat et le couchent dans un tombeau tout neuf; ils attendent trois jours, et le troisième jour, les chœurs des anges enlèvent celle qui avait enfanté leur roi, en chantant : « Quelle est celle qui monte du désert? Elle est belle au-dessus de toutes les filles de Jérusalem, pleine de charité et d'amour. »

Les imagiers ne paraissent pas avoir retenu l'épisode de la « seconde Annonciation », que les miniaturistes et les ivoiriers reproduisirent assez souvent; mais ils ont représenté sans se lasser la mort, les funérailles et

l'assomption. A Senlis, le thème est traité avec une sorte de lyrisme ; les apôtres déposent le corps et s'empressent avec une extraordinaire animation ; les uns encensent d'une main tandis qu'ils soutiennent de l'autre la précieuse dépouille ; les autres se lamentent. Malheureusement les mutilations subies par le bas-relief l'ont rendu en partie illisible.

L'autre côté a, par bonheur, moins souffert des injures du temps et des hommes, et rien n'égale la grâce juvénile, l'affairement tendrement respectueux et joyeux des anges qui viennent enlever du tombeau où les disciples l'avaient couchée « Celle qui enfanta leur Roi ». Les draperies collantes dessinent nettement les formes et les attitudes des corps graciles et nerveux ; les gestes sont d'une justesse vivement indiquée. C'est l'art des plus beaux chapiteaux de la façade occidentale de Chartres, épuré et vivifié par un goût plus délicat, une expérience et une science nouvelles. Au tympan, sous un édicule polylobé, le Christ lève gravement la main vers sa mère pour la bénir ; les draperies de son manteau à bords ondulés rappellent celles de voussures de Saint-Yved de Braisne et la belle Vierge provenant d'un ancien tympan de même style que l'on voit encore encastrée au mur du sanctuaire. Aux piédroits, les statues des patriarches figurant Jésus-Christ dans l'Ancienne Loi, et dont les têtes sont modernes, se dressent en des postures encore contournées. Ils commencent à vivre, mais gauchement, sur la colonne où ils sont adossés, et leurs draperies collantes, à petits plis, sont comme intermédiaires entre les draperies des statues du portail septentrional de Saint-Denis ou de la porte Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris et celles des prophètes et patriarches du transept septentrional de Chartres.

Le thème est repris, à Chartres, avec une ampleur et une grandeur saisissantes. Ce n'est plus seulement le couronnement, mais toute l'histoire de Marie. Au trumeau de la porte centrale, elle est tout enfant dans les bras de sainte Anne ; le tympan de la porte latérale représente la *Nativité* et l'*Adoration des Mages*, tandis que, aux piédroits, se dressent les grandes statues de l'*Annonciation* et de la *Visitation*. Les voussures évoquent, avec la toison de Gédéon et le buisson ardent, l'image de sa virginité ; au tympan central, son *couronnement*, sa *mort* et sa *résurrection* complètent le cycle légendaire. Aux ébrasements, de chaque côté de sainte Anne : David, Samuel, Moïse, Abraham, Melchissédec, les « figures » du Christ dans l'Ancienne Loi, — Isaïe, Jérémie, Siméon, saint Jean-Baptiste, saint Pierre, tiare en tête, c'est-à-dire les prophètes qui l'annoncèrent, le précurseur qui le baptisa et l'apôtre qui témoigne que les prophéties sont abolies et la loi accomplie : admirables et sévères images, aboutissement de ce qu'avaient entrevu sans le réaliser — autant qu'on peut aujourd'hui juger leur œuvre restaurée — les sculpteurs du transept septentrional de Saint-Denis. Quant aux auteurs de l'*Annonciation* et de la *Visitation*, ils

sont les maîtres de ceux qui bientôt entreront en scène à la cathédrale de Strasbourg.

L'atelier de Chartres a interprété avec moins de fougue que celui de Senlis le thème de la mort et de la résurrection de Marie. A Laon, des restaurations indiscrètes ont altéré la plupart des sculptures des portails. Les têtes du couronnement sont toutes modernes; les draperies, un peu plus étriquées qu'à Chartres, n'ont subi aucune restauration. Toutes les scènes de la vie de Marie sculptées au linteau et au tympan sont accom-



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 99. — Mort, résurrection et couronnement de la Vierge. Tympan central du portail septentrional de Chartres.

pagnées et commentées aux voussures non seulement par les Anges et les Vertus, mais, comme M. É. Mâle l'a prouvé, par une illustration littérale d'un sermon très souvent cité d'Honorius d'Autun pour la fête de l'Annonciation.

Il s'agissait d'établir que la virginité de Marie avait été annoncée par les prophètes et symbolisée par l'Ancien Testament; la subtilité d'un exégète du xiie siècle n'était pas en peine de découvrir dans les textes bibliques des arguments et des images : la toison de Gédéon sur laquelle descendit la rosée du ciel, le buisson ardent de Moïse que le feu ne peut consumer et au milieu duquel Dieu apparaît (telle la Vierge que pénètre la flamme du Saint-Esprit et qui ne connut pas le feu de la concupiscence), la verge d'Aaron qui fleurit et produisit son fruit, la porte fermée que vit

Ezéchiel et par laquelle passa le roi des rois et qu'il laissa refermée telle Marie, Porte du Ciel, toujours intacte après l'enfantement ; la pierre détachée de la montagne qui brise la statue de Nabuchodonosor et remplit le monde; la nourriture que le prophète Abacuc fait passer à Daniel sans briser le sceau de la pierre qui ferme la fosse où il est emmuré..., autant de « figures » imaginées par la dialectique subtile et indiscrète du docteur, converties par un clerc savant en programme iconographique et trans-



Phot. Berthaud

Fig. 100. — La Résurrection de la Vierge et son Couronnement, à Notre-Dame de Paris.

mises par celui-ci à un imagier qui les tailla, vaille que vaille, dans la pierre, sans y entendre malice. On les retrouvera un quart de siècle plus tard aux soubassements de la cathédrale d'Amiens (fig. 105).

Le chef-d'œuvre de cette iconographie de la Vierge — inséparable de celle du Christ — c'est, incontestablement, pour les premières années du XIIIe siècle, le tympan de la porte de gauche à la façade occidentale de Notre-Dame de Paris. Ici, un sculpteur de génie s'est emparé du thème traditionnel; il en a du même coup condensé les données littéraires, simplifié et élargi le dispositif plastique. Dans le registre inférieur, six personnages sont assis de chaque côté de l'arche d'alliance, symbole de

Marie : trois prophètes et trois rois, — ses précurseurs et ses ancêtres; au-dessus, en présence du Christ qui bénit et des apôtres qui méditent, deux anges, avec des précautions infinies, un tendre et filial respect, la soulèvent du tombeau; — la présence de ces deux messagers doit faire écarter l'hypothèse qu'il s'agirait ici de la mort de la Vierge; c'est bien à son réveil que son fils et « ses frères les apôtres » assistent; les anges n'ont jamais été ses fossoyeurs, mais les témoins et les agents de sa résurrection; — elle relève la tête et joint les mains; elle va se dresser vers Celui qui l'appelle et la bénit. Au registre supérieur, elle a pris place sur le même trône, et tournée vers Jésus, dans un mouvement d'humilité radieuse, elle reçoit la bénédiction qu'il lui donne et la couronne qu'un ange vient poser sur sa tête. Quelques imperceptibles traces d'archaïsme subsistent çà et là; le bord inférieur de la tunique du Christ et de la robe de Marie conservent encore un souvenir de ces plis aplatis, tuyautés et comme repassés qui s'étagent entre les pieds de la Madone romane au tympan de la porte de droite. Mais de l'une à l'autre quelle transformation! La draperie a trouvé, avec toute sa noblesse, sa souplesse, son harmonie logique, la plus belle simplicité; elle suit exactement les indications du geste et s'y adapte avec une justesse parfaite et une impeccable eurythmie. L'art entre en possession de toutes ses ressources; c'est l'heure enchantée où, s'approchant de la nature et de la vie avec une application encore craintive et une timidité virginale, il s'en empare doucement, jouit de sa conquête sans abuser de son pouvoir, tout entier au service d'un idéal qui le domine. Sur tous les visages fleurit une pudeur charmante, mais qui n'efface pas le caractère et l'expression. La figure du Christ a l'autorité et la tendresse; la force et la bonté y éclatent en traits de lumière; celle de la Vierge tremblante d'humilité et de joie, celles des apôtres, des prophètes et des rois, pensives, graves ou rêveuses, ont la sérénité de l'art antique, dont la grâce et la beauté sont ici rendues au monde, mais avec un sentiment nouveau et après le baptême.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 101. — La Vierge et l'Enfant.
Façade occidentale de Notre-Dame d'Amiens.
(Partie inférieure du trumeau de la porte de droite.)

Au-dessus de la tête des deux apôtres assis aux deux extrémités du registre central, et pour garnir le champ du bas-relief, un chêne et un olivier infléchissent harmonieusement leurs branches. La nature fait ici

sentir sa présence réelle. Elle est entrée dès lors dans la cathédrale à laquelle elle prête l'inépuisable trésor de sa flore. Viollet-le-Duc a dit admirablement avec quel art savant, quel goût délicat et sûr — et suivant quelle progression — les imagiers ornemanistes surent l'utiliser; comment la feuille de fougère au moment où elle commence à se déve-



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 102. — L'Annonciation, la Visitation et la Présentation au Temple. Fragment de la porte de la Mère-Dieu, à la cathédrale d'Amiens.

lopper, l'arum qui s'épanouit au printemps dans les plaines humides de l'Ile-de-France, où les paysans lui ont donné le nom de plante de fécondité, la puissance vitale des bourgeons qui vont s'ouvrir, « les lignes énergiques de leurs tigettes naissantes » et gonflées de sève, les pistils, les graines et jusqu'aux étamines des fleurs, fournirent aux premiers ornemanistes gothiques leurs modèles et leurs inspirations. C'est avec ces éléments qu'ils composèrent le décor du chœur de Notre-Dame de Paris.

Puis, de l'imitation de la flore naissante, ils passent à l'imitation de la flore qui se développe : « les tiges s'allongent et s'amaigrissent; les feuilles s'ouvrent, s'étalent; les boutons deviennent des fleurs et des fruits »; la forêt et le verger, le jardin et la prairie, — lierre, cresson,



Phot. Caron.

Fig. 105. — Bas-reliefs symboliques se rapportant à la Vierge (Amiens).

persil, liseron, mauve, plantin, églantier, vigne, érable, chêne, — la nature entière, sont mis à contribution, et dans les feuillages épanouis, à la place des monstres dont s'irritait le bon sens d'un saint Bernard, les oiseaux du bon Dieu, jusque sur les tombeaux, viendront faire leur nid.

Le tympan de la porte de la Vierge à Notre-Dame de Paris reste par la composition comme par la beauté une œuvre exceptionnelle. C'est la disposition de Senlis, de Laon, de Chartres (avec la juxtaposition au

linteau de la Mort et de la Résurrection, qui fut généralement adoptée. On la retrouve à Lausanne, où les influences bourguignonnes se font sentir dans la sculpture comme dans l'architecture, à Amiens, à Longpont, à Sens, où, comme à Saint-Thibault (Côte-d'Or), l'Assomption est aussi représentée à côté de la Résurrection.

M. Georges Durand, le dernier et le plus autorisé des historiens de la cathédrale d'Amiens, a fixé vers 1225 l'exécution de toute la statuaire du portail occidental, dont la date extrême ne saurait dépasser 1236. L'influence de Paris y est très reconnaissable, et sans doute, nous pouvons nous faire une idée d'après les admirables statues de l'*Annonciation*, de la *Visitation*, et de la *Présentation au Temple* adossées aux piédroits, des chefs-d'œuvre dont Notre-Dame de Paris a été dépouillée. Par son unité, son homogénéité et sa conservation, en dépit de quelques restaurations, cette « porte de la Mère-Dieu » d'Amiens reste l'illustration monumentale la plus complète et la plus importante du culte de Marie qui soit parvenue jusqu'à nous.


Phot. Trompette
Fig. 104. — Ange de la cathédrale de Reims

Au trumeau, — sur lequel est sculptée, en six petits bas-reliefs, l'histoire d'Adam, de la tentation et de la chute dont le fils de Marie rachètera l'humanité, — la Vierge se dresse avec l'Enfant sur le bras gauche ; elle foule aux pieds un démon à queue de serpent et tête de femme ; elle porte sur le voile qui recouvre ses cheveux une riche couronne ; son visage grave et timide ne s'incline pas vers l'Enfant et ne lui sourit pas ; l'Enfant ne joue pas avec elle, il bénit.

Dans l'ébrasement du portail, six grandes statues à droite représentent l'*Annonciation*, la *Visitation* et la *Présentation* ; six à gauche, les *rois Mages*, *Hérode*, *Salomon* et la *reine de Saba*. Engagés deux à deux en de graves dialogues, l'ange Gabriel et Marie, Marie et Élisabeth, Marie et le vieillard Siméon offrent, dans l'unité du même style, des nuances d'expression

aussi délicatement que sobrement notées; la Vierge de la *Visitation* n'est pas, en dépit de l'identité du vêtement et de la ressemblance des têtes, la répétitition pure et simple de celle de l'*Annonciation*; sous la draperie tendue de son manteau en forme de chasuble dont le pli triangulaire s'élargit, se révèle déjà sa prochaine maternité, que le geste de sa main gauche désigne discrètement; un rayonnement de joie et presque d'orgueil maternel l'éclaire dans le groupe de la *Présentation* et la figure de Siméon, tendant vers l'Enfant ses mains couvertes de la *Schimla* juive et s'apprêtant à chanter le *Nunc dimittis, Domine!*, s'illumine d'un sourire d'intime émotion et de ravissement; l'archange, avec les boucles encore archaïques de sa chevelure, a la grâce sérieuse et juvénile d'un enfant de chœur; Élisabeth est une admirable matrone.... Si l'on rapproche de ces statues les plus beaux ivoires byzantins des xe et xie siècles, — entre beaucoup d'autres la Vierge d'Utrecht, par exemple, — on se rendra compte de la mesure dans laquelle nos imagiers ont pu, — pour le traitement de la draperie, l'arrangement des voiles sur les têtes féminines, — tirer parti de pareils modèles et aussi avec quelle liberté ils s'en sont servis. La draperie se comporte ici, de l'une à l'autre figure, avec une grande variété; tombant à plis droits et s'arrêtant sur le cou-de-pied dans la Vierge de la *Visitation*, elle déborde en ondulations comme un flot qui s'étale dans celle de la *Présentation* qu'on pourrait croire un peu postérieure, mais qui n'est vraisemblablement que l'œuvre contemporaine d'un autre compagnon. Dans la *Visitation* de Chartres, c'est par une sorte de bourrelet arrondi que le bord de la robe ondule au-dessus du pied; la draperie d'Amiens est comme intermédiaire entre celle de la *Visitation* chartraine et celle de *Sainte Modeste* du même porche septentrional.



Phot. Trompette.

Fig. 105. — Ange de la cathédrale de Reims.

Sous chacune de ces grandes statues, de charmantes figurines accroupies (*marmousets*) servent de supports; dans les quatre feuilles du soubassement, des bas-reliefs d'exécution inégale, confiés à des artistes assurément moins habiles que ceux qui travaillaient aux soubassements

de la porte Saint-Firmin, représentent les « figures » bibliques de Marie (toison de Gédéon, verge d'Aaron, buisson ardent, etc.), et des épisodes de l'histoire de saint Jean-Baptiste, des rois Mages et de l'enfance du Christ d'après l'évangile de saint Mathieu et la légende dorée.

Dans la composition du tympan, l'atelier de la porte d'Amiens a combiné les influences de Paris avec celles de Chartres. Au linteau six personnages bibliques sont assis dans l'attitude de ceux du tympan de la porte de la Vierge à Notre-Dame de Paris, mais sculptés en ronde-bosse



Phot. Trompette.

Fig. 106. — L'Annonciation et la Visitation. Ornement droit de la porte centrale de la façade occidentale de Reims.

et tous patriarches ou prophètes, parmi lesquels Aaron et Moïse sont très reconnaissables. A la zone intermédiaire, la *Mort* et la *Résurrection* de Marie sont juxtaposées, le *Couronnement* occupe la zone supérieure. Mais l'art d'Amiens reste ici inférieur à celui de Paris.... L'atelier qui reprit à Longpont le même programme est tout voisin de celui d'Amiens, avec des qualités d'exécution plus fermes et plus d'une variante d'ailleurs dans le détail de la composition.... Mais ces comparaisons minutieuses ne sauraient trouver place ici.

A Reims, des influences de Chartres et d'Amiens se juxtaposent et se mêlent à un courant d'art local profondément original. Dans la série des patriarches de la porte de droite, c'est l'atelier de Chartres qui a fourni

les modèles et peut-être aussi les artistes, à une époque contemporaine des premiers travaux conduits par Jean d'Orbais (1211-1231[1]), où l'on prépara sans doute l'exécution d'un portail occidental qui ne fut jamais exécuté et dont on retrouverait d'autres vestiges dans les portes du transept septentrional, si gauchement encastrées dans l'architecture qui les contient et ne semblait pas les prévoir. A la porte centrale de la façade occidentale, dans la série de l'*Annonciation*, de la *Visitation* et de la *Présentation au temple*, certaines statues sont comme les sœurs de celles d'Amiens, alors que leurs voisines relèvent de traditions très différentes.



Phot. Morel

Fig. 107. — Fragment d'une stèle grecque. (Musée du Louvre.)

La Vierge de l'*Annonciation* a la plus grande ressemblance avec celle d'Amiens, mais l'archange rémois porteur du message divin diffère radicalement de son congénère amiénois. L'ample manteau dont il se drape avec une virtuosité savante, le sourire aigu et presque malicieux dont il accompagne ses paroles, les boucles frisées de sa chevelure (fig. 106) le placent parmi les derniers venus dans cette glorieuse cohorte d'anges qui font à Notre-Dame de Reims un cortège d'honneur et une incomparable parure.

1. Je me range, pour ce qui concerne la chronologie de la cathédrale de Reims, aux conclusions du beau travail de M. Desmaisons, mais je crois que les patriarches de Chartres sont antérieurs à la date de 1240 qu'il indique. Il est essentiel de distinguer aux transepts de Chartres deux époques dans l'exécution : d'abord celle des portes proprement dites avec leurs ébrasements, puis celle du porche qui les précède. C'est après 1240 qu'il faut placer la sculpture des *porches*; avant 1240, et, croyons-nous, dans la première décade du siècle, la plus grande partie de celle des *portes*.

Les plus anciens veillent près du Christ, encastrés aux murs de l'abside; — leur théorie se développe ensuite au-dessus des piliers contrebutants; aux ébrasements des portails, ils assistent les saints martyrs ou interviennent dans les scènes du Nouveau Testament; — au Jugement dernier enfin, ils se mêlent avec une nuance d'empressement souriant et courtois; en apportant à Abraham les petites âmes dont ils ont le dépôt, chacun d'eux fait sa plus belle révérence.... La cathédrale de Reims est par excellence la cathédrale des anges. Et de ceux de l'abside à celui de l'Annonciation, on peut suivre dans l'expression de plus en plus aiguë du sourire, dans les particularités de la facture de plus en plus libre et dans le style de la draperie, l'évolution de la sculpture elle-même.



Phot. Trompette.

Fig. 108. — La Vierge de la Visitation. Cathédrale de Reims.

Le groupe de la *Visitation* s'oppose plus qu'il ne se juxtapose à celui de l'*Annonciation*, tant le caractère et le module des figures comme le traitement de la draperie sont de l'un à l'autre différents. Il importe toutefois de remarquer que ces deux statues qui prennent, par le contraste, une valeur extraordinaire dans la série de la façade occidentale, ne sont pas une exception dans la statuaire de la cathédrale de Reims. Le Christ de l'abside et quelques-uns des anges que je mentionnais tout à l'heure et qui comptent parmi les plus anciens (vers 1240 et plutôt avant qu'après cette date), sont drapés à plis nombreux d'après un système tout pareil. Vers la même époque, Villart de Honnecourt remplissait son album de croquis où l'on retrouve (*Vertus*, *Humilité*, figures des *Apôtres*, de l'*Église*, etc.), les mêmes caractères, la même abondance et la même contexture des plis; au portail du transept septentrional, saint Pierre et les apôtres ses voisins peuvent être rangés dans la même série. Nous verrons que la propagation de ce style se fit rapidement en Allemagne[1].

1. Tout ce qui concerne la sculpture allemande et italienne sera traité dans la seconde partie de ce tome II.

Est-ce à dire qu'il y eut en France — comme en Italie avec Nicolas de Pise à cette date, c'est-à-dire vers le milieu et dans la seconde moitié du XIIIe siècle — des velléités ou des tentatives de Renaissance « classique »? Il n'est pas douteux que des figures comme celles de Marie et d'Élisabeth dans la *Visitation* de Reims ne pourront être rapprochés que de modèles grecs ou gréco-romains, et l'on ne saurait comparer par exemple la Vierge de la *Visitation* à la stèle grecque acquise par le Louvre en 1886 (fig. 107), sans être frappé des analogies qui s'y rencontrent tant dans le caractère

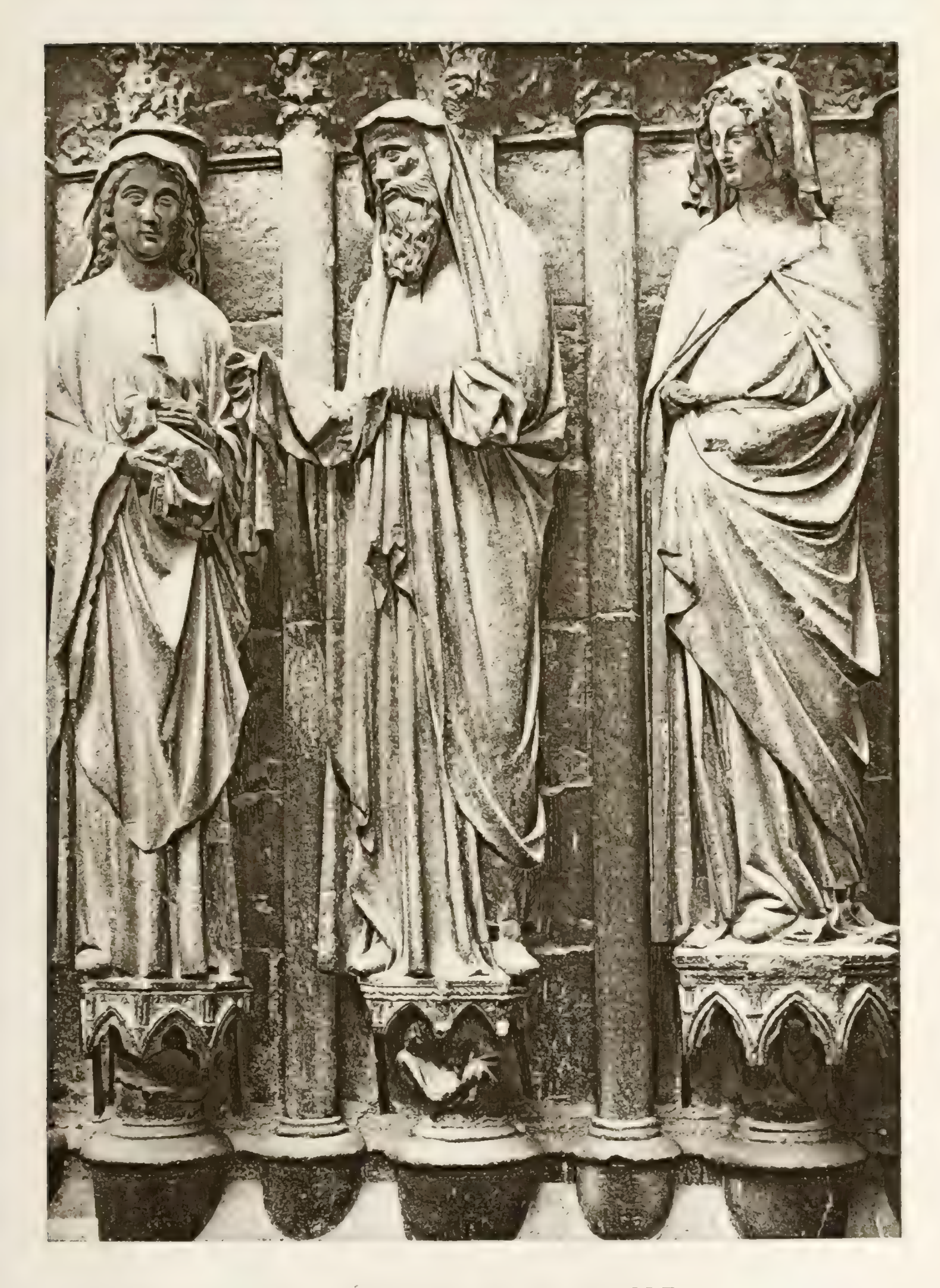


Phot Trompette.

Fig. 109. — Saint Joseph, au portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Reims.

de la draperie que dans la construction de la figure (dessin de la bouche, modèle des joues, facture des cheveux épais et ondulés).

Les sculptures antiques avaient abondé dans le Nord-Est; à Reims, à Langres, à Besançon, dans les vallées de la Meuse et de la Moselle, à Metz, à Trèves, à Maestricht, à Utrecht, dans la vallée du Rhin, de Mayence à Cologne, les sarcophages, les stèles et les statues avaient couvert le sol. Y eut-il imitation directe par les imagiers champenois de quelques-uns de ces modèles? On peut le supposer, puisque Villard de Honnecourt ne négligeait pas à l'occasion de dessiner « d'après l'antique », encore que ses dessins témoignent d'une assimilation assez peu efficace des œuvres qui avaient attiré sa curiosité! La transmission put-elle se faire par des ivoires?... En tous cas, il y eut transposition plus que copie véritable, et cet incident de l'histoire de la sculpture n'eut à l'heure où il se produisit aucune conséquence durable.



LA PRÉSENTATION AU TEMPLE

(Porte centrale de la façade de la cathédrale de Reims)

Librairie Armand Colin Paris

Dans la *Présentation au Temple* qui, au même portail de Reims, occupe, en face de l'*Annonciation* et de la *Visitation*, l'ébrasement de gauche, deux groupes de statues se juxtaposent dont l'esprit et la facture révèlent l'intervention d'artistes appartenant à deux écoles ou générations différentes. A côté de la Vierge, humble et timide, sœur de celle de l'*Annonciation*, et du vieillard grave et recueilli, Joseph et Anne, avec leur sourire aigu et leur mine futée, manifestent plus de curiosité que d'émotion. Joseph, avec les boucles de sa chevelure en coup de vent et la moustache qui découvre le sourire de ses lèvres pincées (fig. 109), a déjà l'air d'un « rapin » intelligent et sceptique, et c'est probablement à quelque figure de ce genre, aussi émancipée et aussi vivante, que pensait l'évêque Guillaume de Mende, quand — opposant les artistes d'autrefois, dociles aux directions et disciplines de l'Église ordonnatrice et maîtresse de toutes les images, à ceux de la fin du XIIIe siècle, qui introduisaient dans l'iconographie toutes les fantaisies de leur imagination — il citait les vers d'Horace :

..... pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.

La draperie, dont les grands plis s'étoffent et se creusent, s'anime elle aussi comme d'un souffle nouveau.


FIG. 110. — La Vierge (Notre-Dame de Paris).

La même progression s'observe dans l'interprétation du visage de Marie au cours du XIIIe siècle. A la porte du transept septentrional de Notre-Dame de Paris, que l'on peut dater de 1257 environ ou des années qui suivirent immédiatement, elle tient l'Enfant dans ses bras non plus avec une gravité sacerdotale, mais avec une vivacité joyeuse ; elle le soulève devant elle et lui sourit avec une expression triomphante de fierté maternelle. Au linteau et au tympan, où l'histoire de l'enfance du Christ se mêle à la représentation de la légende de Théophile (voir T. I., p. 621 et 622), la vivacité du récit s'accentue dans le même sens. Un pas encore,

et une nuance nouvelle deviendra sensible. A la porte dorée d'Amiens, vers 1288, Marie accueille les visiteurs et les pèlerins d'un sourire où il semble bien que viennent se mêler un peu de coquetterie et un certain désir de plaire (fig. 111). Ruskin l'a appelée la « Soubrette picarde ». « Soubrette » n'est peut-être pas très juste ; mais qu'il y ait dans cette tête inclinée et rieuse une intention de grâce plus mondaine, cela n'est pas douteux. L'esprit du temps a fait son œuvre : à force de regarder la vie et la nature pour y chercher les formes expressives de l'idéal qu'ils avaient à



Phot. Martin Sabon

Fig. 111. — Vierge de la porte dorée, à la cathédrale d'Amiens.

interpréter, les imagiers ont cédé à la séduction de la nature et de la vie; ils veulent suivre de plus près leurs indications; le modelé s'accentue ; les plans se multiplient dans la construction des figures comme dans la draperie. La sculpture tend à devenir plus souple et plus vivante, mais elle est moins simple et moins monumentale. Au trumeau de la porte centrale de Reims (fig. 112), le maniérisme est déjà très sensible. La Vierge ici est une grande dame précieuse et un peu guindée, qui sourit du bout de ses lèvres minces et de ses cils clignotants, selon le rite ou le code d'une mode et d'une élégance conventionnelles. Dès le début du XIIIe siècle, un poète de cour, Anglais d'origine, Alexandre Neckam, notait chez les mondaines de son temps une certaine affectation de « distinction », une certaine recherche de la pâleur. Les joues rouges et rondes étaient bonnes

pour les paysannes ; mais les femmes du monde se seraient crues disqualifiées aux yeux de leurs chevaliers par un air de santé trop florissante ; aussi s'efforçaient-elles d'atténuer par le jeûne volontaire ce que leur tempérament et la nature pouvaient leur avoir donné de sang trop riche ou de rondeurs trop épanouies :

Altera jejunat mensa minuitque cruo-
[rem
Et prorsus quare palleat ipsa facit;
Nam quæ non pallet sibi rustica
[quæque videtur;
« Hic decet, hic color est verus
[amantis », ait.



Phot. Trompette

Fig. 112. — La Vierge, au trumeau de la porte centrale de la façade occidentale de Reims.

Les miniaturistes avant les sculpteurs s'inspirèrent de ces nuances changeantes de la mode; ils étaient, plus que les tailleurs de pierre, en rapports personnels avec les grands de ce monde et les maîtres des élégances ; mais les simples imagiers subirent à leur tour ces influences, par reflet plus que par contact direct, et nous en verrons les effets à la fin du XIIIe et surtout dans la première moitié du XIVe siècle.

Pour suivre dans tous ces détails et dans l'immense domaine de l'art du XIIIe siècle cette transformation graduelle de l'iconographie et du style, un gros livre serait nécessaire et ne suffirait pas. Qu'il s'agisse des scènes de l'enfance du Christ et de la vie de Marie depuis l'Annonciation, ou bien de la Mort, de la Résurrection ou du Couronnement de la Vierge, les remarques de cet ordre pourraient être multipliées et, selon les régions, à ce qu'amène de nuances changeantes la marche du temps il faudrait ajouter ce qu'un certain esprit régional a pu susciter de diversité dans le style. L'influence de l'Ile-de-France se fera sentir par une élégance plus sobre et plus délicate ; la verve bourguignonne s'étalera en figures plus grasses et plus étoffées qui s'affineront aux confins de la Champagne et de l'Ile-de-France ; le module des têtes ira, selon les ate-

liers, s'allongeant jusqu'à l'extrême limite où la formule se substitue à toute observation directe; et, à Amiens comme à Reims, on en relèverait des exemples significatifs.

Au tympan de Donnemarie-en-Montois (début du XIIIe siècle), où la Vierge assise avec l'Enfant sur les genoux est encensée par deux anges agenouillés et adorée par deux petits donateurs qui baisent un pan de sa robe, la draperie est celle du portail septentrional de Chartres; à Villeneuve-l'Archevêque (fig. 115) aux confins de la Bourgogne et de la Champagne, c'est, dans les figures des piédroits, une influence rémoise qui se fait sentir, mais dans les parties de sa statuaire où Reims voisine avec Amiens; au tympan, intermédiaire si l'on peut dire entre celui de la petite porte gauche de Sens et celui d'Auxerre (fig. 114) l'ampleur bourguignonne commence à s'épanouir.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 115. — Trumeau et ébrasement du portail de l'église de Villeneuve-l'Archevêque (Yonne).

L'ingéniosité des imagiers à diversifier, dans l'unité traditionnelle du thème iconographique, le dispositif de leurs bas-reliefs, comme les architectes l'ordonnance générale de chaque portail, est vraiment admirable. Dans l'Adoration des Mages, c'est l'attitude des rois, la présence ou l'absence de saint Joseph, celle de l'ange — guide de la marche prodigieuse à travers les déserts et porteur de l'étoile-fanal ou bien témoin de l'adoration, un encensoir ou un chandelier à la main, — qui sont les éléments sans cesse modifiés en combinaisons nouvelles de cette variété. Pour le *Couronnement de la Vierge* — dont le culte de Marie, de plus en plus populaire, suscita d'innombrables répétitions et où il semblerait que les exigences de la donnée iconographique, la précision du geste indiqué, le tête-à-tête des deux acteurs de la scène risquaient d'enfermer les imagiers dans un champ très restreint d'inventions possibles, — c'est encore par l'intervention des anges, qui sont comme le chœur de la divine tragédie, du grand « mystère » évoqué par l'art du moyen âge, ou bien par celle des

bienheureux qui, d'après Jacques de Voragine, accompagnaient Marie dans le ciel, c'est par l'attitude et le groupement de ces gracieux témoins, que la composition s'anime, se renouvelle et évite les redites littérales. Le geste et l'expression des deux interlocuteurs principaux sont d'ailleurs délicatement variés. Assis sur le même banc, la Vierge et le Christ sont tournés l'un vers l'autre. Mais il est tant de nuances possibles dans ce dialogue surnaturel, soit que la Vierge s'incline pour recevoir la couronne



Phot. de la Comm. des M H

Fig. 114. — Tympan de la porte gauche de la cathédrale d'Auxerre.

et attende humblement le moment de la recevoir, soit qu'elle fléchisse légèrement le genou et la tête, soit que son fils lui-même ou un ange viennent poser sur son front le diadème de perles.... A Laon, à Senlis, à Chartres, à Paris, qu'il s'agisse de la porte de la Vierge ou du tympan de la petite « porte rouge », à Amiens, à l'abbaye de Longpont, à Beauvais, à Auxerre, à Moutiers-Saint-Jean, à Bourges, etc., etc., c'est toujours le même motif et ce n'est jamais la même réplique. Dans le silence des textes évangéliques, c'est à la légende que l'on dut emprunter le scénario, très simple d'ailleurs, et sans description circonstanciée, qu'elle livrait à l'imagination des imagiers, qui ne s'en emparèrent vraiment qu'au XIIIe siècle. « Viens du Liban, mon *épouse*, dit Jésus à Marie, viens rece-

voir la couronne.... Elle s'assit sur le trône à la droite de son fils. » Cela suffit. Il est à remarquer que c'est de ces *thèmes* simples et généraux que l'art devait tirer les plus riches motifs. Toutes les fois qu'elle est liée à des indications trop précises ou à des intentions d'exégèse ou de symbole trop compliquées, la verve plastique des artistes s'appauvrit ou se dessèche; elle s'élève au contraire, s'émeut et s'élargit à mesure que les données iconographiques lui ouvrent un champ plus vaste où l'imagination, mise



Phot. Rothier.

Fig. 115. — Adoration des Mages. Tympan de la chapelle archiépiscopale de Reims.

en contact avec la nature, a le double bénéfice d'un support précis et d'une liberté plus grande.

Parmi les monuments du XIIIe siècle, il est une série où les chefs-d'œuvre abondaient, si nous en jugeons par les fragments çà et là retrouvés et sauvés de la ruine, et que le vandalisme des chanoines — « gens de goût » des XVIIe et XVIIIe siècles — a presque complètement détruits : ce sont les jubés. Celui de Chartres portait, en une suite de bas-reliefs, une iconographie de l'enfance du Christ qui devait compter parmi les plus parfaites sculptures du temps. Il remontait à l'épiscopat de Mathieu des Champs (1247-1259), peut-être même, pour certaines parties, à celui de Pierre de Mincy (1260-1276). Sébastien Rouillard nous en a laissé cette description : « Venant à la porte du chœur pour sortir de la nef, se trouvent deux escaliers de pierre de taille par lesquels on monte de

costé et d'autre au poulpitre, lequel contient 11 toises de long et de large 4 toises et 9 pouces. Il est artistement fait et basti de pierres de taille



FIG. 116. — Couronnement de la Vierge, au linteau de la porte de droite de la cathédrale d'Auxerre.



Phot. Martin Sabon

FIG. 117. — Les Rois Mages avertis par l'ange. Fragment du jubé de la cathédrale de Chartres.

de diverses histoires, fleurs et compartiments soutenus de colonnes de pierre d'une seule pièce et si minces et délicates que les meilleurs archi-

tectes de ce temps à peine oseraient-ils promettre de pouvoir faire mieux.... »

Une autre description, de la fin du XVIIe siècle, ajoute seulement à cette indication trop sommaire : « Il est enrichi de diverses figures qui représentent plusieurs histoires mais n'ont garde de ressembler à celles de la clôture du chœur et cependant sont fort belles ».

Enfin, le greffier du grenier à sel Pintard fournit ce renseignement complémentaire : « Ce pulpitre est ouvragé tout autour d'histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament, de figures et de compartiments en relief ».



Phot. Raymond Kœchlin.

Fig. 118. — Saint Mathieu écrivant sous la dictée de l'ange, (bas-relief provenant de Chartres).
(Musée du Louvre.)

En 1761, le chapitre ayant décidé de décorer le sanctuaire et le chœur dont le style « gothique et barbare » choquait le bon goût des chanoines lettrés (Racine visitant la cathédrale l'avait jugée « assez grande mais un peu barbare »), le jubé fut sacrifié. Il était d'ailleurs en mauvais état, lézardé et branlant. Le 23 août 1762, il fut visité par deux architectes, Guillois, attaché au service du Roi, et Brissart de Chartres ; et Retoub dit le Franc, maître serrurier, ayant déclaré qu'il faudrait 800 livres de fer pour les consolider, la démolition en fut décidée « après meure délibération ». L'évêque donna son adhésion par une lettre datée de Versailles le 21 avril 1763 et conservée aux archives déparmentales d'Eure-et-Loir. On se mit aussitôt à l'œuvre et un mois après le chef-d'œuvre n'existait plus. « Le jubé a été détruit, écrivait un contemporain, lorsqu'on travailla à décorer le chœur dans l'état où il est à présent, et ce n'est pas une perte pour les arts. C'était un monument indigne de cette superbe basilique ; mais ne l'ayant pu faire beau, on l'avait fait riche. Tous les innombrables sujets de sculpture et petits ornements de mauvais goût dont il était surchargé, étaient dorés ».

A Paris, à Auxerre, la destruction a été plus complète encore. Bourges a conservé la plupart des admirables bas-reliefs qui composaient son jubé et que l'on pourrait comparer aux métopes des temples antiques.

L'image du Christ, dans toute cette iconographie, est intimement liée à celle de sa Mère. Il n'est représenté isolément qu'aux tympans, où il siège en majesté, au XIIe siècle et dans quelques monuments du commencement du XIIIe, puis au trumeau de la porte centrale, où il enseigne, entouré de ses disciples. A Saint-Pierre de Moulins et à Saint-Benoît-sur-Loire, ce ne sont plus les symboles des Évangélistes, mais les Évangélistes eux-mêmes, assis à leur pupitre et écrivant, qui entourent la figure de majesté. Le même motif reparaîtra un peu plus tard en Espagne, à Burgos et à Léon.

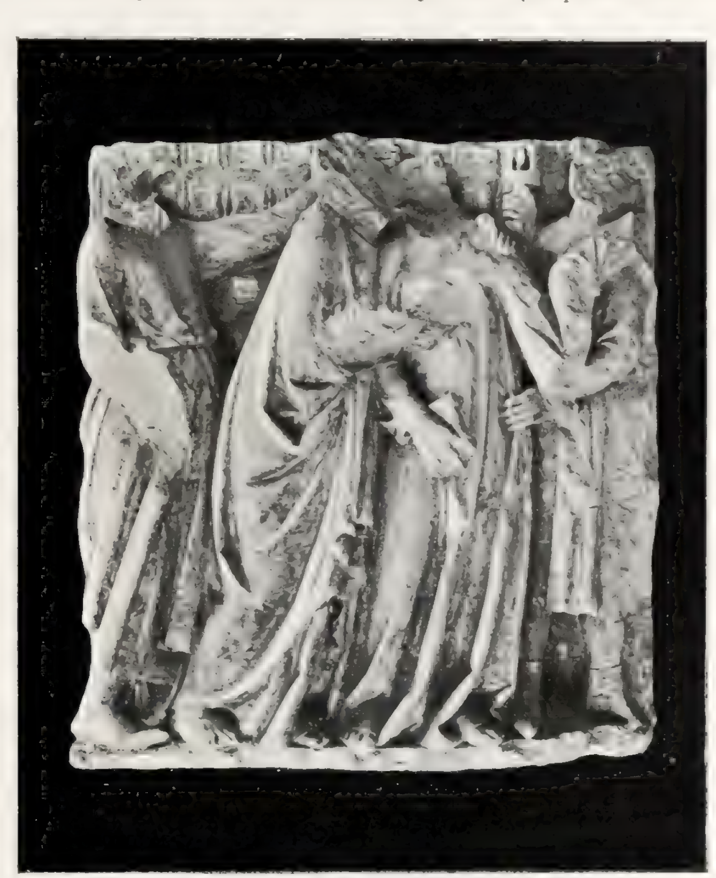


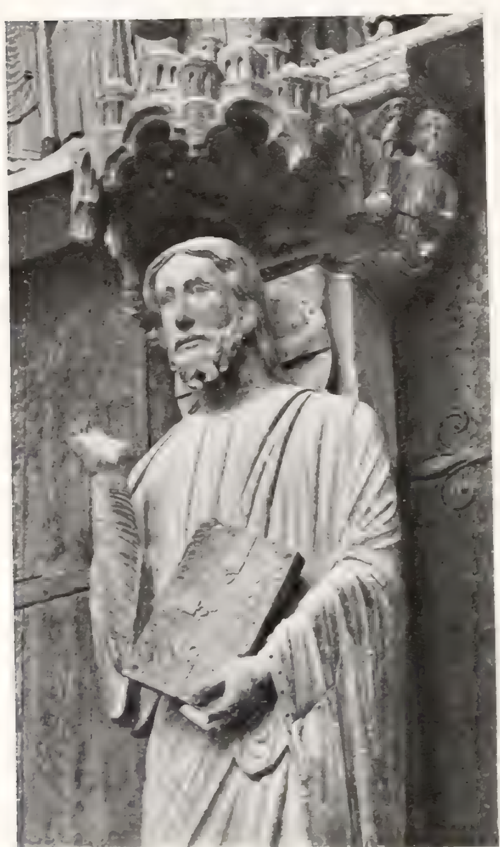
Fig. 119. — Le baiser de Judas. Fragment du jubé de la cathédrale de Bourges.

(Musée du Louvre.)

Le Christ du tympan de la porte septentrionale de la façade occidentale de Notre-Dame de Paris, et aussi celui du tympan du Jugement dernier peuvent nous indiquer, à défaut de la grande statue détruite qui se dressait au trumeau de cette seconde porte, comment les sculpteurs du temps se représentaient le Fils de l'homme qui fut le Fils de Dieu. On peut compléter ces indications par deux monuments d'importance capitale qui sont, l'un au portail méridional de Chartres, l'autre à la porte centrale de la façade occidentale d'Amiens. Le Christ de Chartres, avec sa figure plus individuelle, son expression de bonté un peu triste, s'il n'a pas la beauté plus classique du « Beau Dieu » d'Amiens, est peut-être d'une humanité plus émou-

vante, plus semblable au « Fils de l'homme, » à l'un d'entre nous.... Autour de lui, les douze Apôtres, rudes figures largement modelées, de facture un peu fruste, mais avec une expression tout à fait éloquente d'énergie prête à l'action; leurs pieds nus, d'un dessin sec et nerveux, sont des morceaux d'archaïsme savant et savoureux.

Le Christ d'Amiens a la sérénité pensive, l'autorité, la noblesse et la douceur. Il est traité par larges plans, comme il convient à une statue monumentale, mais d'une exécution plus caressée : léger renflement du front au-dessus de l'arcade sourcilière, pommettes légèrement saillantes, forte construction du menton sous la barbe séparée en boucles opposées, finesse de la bouche qui va s'ouvrir pour des paroles de paix et d'amour, ovale allongé du visage qu'accompagnent et qu'encadrent les boucles soyeuses de la chevelure, tout ici révèle dans une humanité fraternelle et supérieure l'accomplissement suprême de ses plus hautes perfections. On retrouverait sans doute dans les plus beaux ivoires byzantins du xe et du xie siècle le type originaire de cette interprétation de la figure du Christ, — et ces petits bas-reliefs portatifs serviraient comme de trait d'union entre l'art antique et les maîtres du xiiie siècle. Mais l'interprétation de ceux-ci reste originale et libre. Ce n'est plus ici le dieu païen; ce n'est pas non plus l'Apollon ou le Jupiter catholique que la Renaissance placera sur ses autels et dont l'art jésuite fera, plus tard, une sorte de Dieu bellâtre et complaisant : c'est le maître et l'ami; il enseigne et il bénit; ses pieds reposent sur le lion et le dragon; l'aspic et le basilic, — conformément aux paroles des psaumes, — symboles du démon dont le Christ est vainqueur, sont sculptés de chaque côté du socle où s'enroule la vigne, « la vraie vigne » — *ego sum vitis vera* — dont son Père est le vigneron.... Plus bas une statuette encastrée dans la face antérieure du trumeau — et où l'on a voulu tour à tour reconnaître David,



Phot. Martin Sabon.

Fig. 120. — Le Christ enseignant. Trumeau de la porte centrale du portail méridional de Chartres.

Dagobert, Philippe Auguste et même Bacchus, représente vraisemblablement Salomon, que l'on retrouve également à Strasbourg et à Sens.

Les grandes statues du Christ que le XIIIe siècle avait taillées au trumeau des portails, ont été pour la plupart détruites. Celle du « Beau Dieu » de Reims, gâtée peut-être par des retouches indiscrètes, est loin de mériter la célébrité dont elle jouit. C'est aux tympans du Jugement dernier qu'il faut étudier l'évolution de la figure du Christ au cours du XIIIe siècle.



Phot. Mieusement.

Fig. 121. — Le « Beau Dieu » d'Amiens.

Les Apôtres groupés à la droite et à la gauche du « Beau Dieu » d'Amiens sont — avec leurs têtes à l'ovale généralement très allongé et d'un module plus fort qu'en aucune autre des séries similaires — très différents de ceux de Chartres. Les imagiers se représentaient d'ailleurs les disciples sous les aspects les plus variés. Tantôt, à Rampillon, par exemple, ils ont l'aspect juvénile et plusieurs même la figure imberbe, mais c'est là une série tout à fait exceptionnelle pour laquelle on dirait que quelque sarcophage des premiers temps chrétiens a pu servir, au début du XIVe siècle, de modèle aux sculpteurs; plus souvent, ils ont l'expression un peu rude que leur ont donnée les maîtres de Chartres, ceux de la porte septentrionale de Reims et, avec une insistance singulièrement expressive, celui qui sculpta les statues de La Couture au Mans. A Amiens, ils sont d'un type plus régulier et plus voisin de celui du Christ lui-même; à la porte dorée, ils reparaissent au linteau, parés d'un charme pittoresque nouveau et avec des vivacités d'expression et d'attitude d'une valeur plus anecdotique peut-être que liturgique. Mais ici encore les pertes sont

irréparables, et nous n'avons conservé qu'une minime partie de l'œuvre des ancêtres.

On aurait peine à comprendre l'iconographie qui se développe autour de la figure des Apôtres et les attributs qu'ils portent, si l'on s'en tenait à ce que les *Actes des Apôtres* nous ont appris sur eux. Mais ici encore la légende foisonna en marge de l'histoire et c'est d'elle que s'inspirèrent les imagiers. Sur les voyages des Apôtres, sur leurs miracles, les circonstances de leur mort, les Apocryphes sont pleins d'anecdotes où les maîtres verriers plus encore que les sculpteurs allèrent puiser les éléments de leurs illustrations. L'histoire de saint Jean, presque tout entière empruntée à la Légende dorée, occupa ceux-ci plus qu'aucune autre. La cathédrale de Lyon en donnera, au début du XIVe siècle, une iconographie presque complète; au début du XIIIe, à la porte Saint-Jean de la cathédrale de Rouen, dont les soubassements reproduisent presque exactement un motif ornemental que l'on retrouve à Saint-Gilles, à Chartres et à Étampes, le tympan représente, au-dessus de la mort de saint Jean-Baptiste, celle de l'évangéliste. Arrivé à l'âge de 99 ans, l'Apôtre, dont toute la prédication se bornait alors à répéter : « Mes enfants, aimez-vous les uns les autres », reçut de Jésus-Christ cet appel : « Viens à moi, il est temps que tu t'assoyes à ma table avec tes frères. » Il fit alors creuser une fosse au pied de l'autel; il y descendit, exhorta les fidèles et pria; une splendeur aveuglante l'environna tout à coup; et, quand la clarté se fut dissipée, il avait disparu.



Phot. Martin Sabon

Fig. 122. — Buste du « Beau Dieu » d'Amiens.

A côté du Christ et des Apôtres, prenaient place, comme nous avons dit, les docteurs, les propagateurs de la foi, les saints et les martyrs dont chaque diocèse avait plus spécialement conservé le culte ou possédait les reliques. Il y eut là pour les imagiers une matière singulièrement riche et féconde. Il ne s'agissait pas de faire des portraits, et d'ailleurs les originaux de ces portraits avaient disparu depuis trop longtemps pour qu'aucune préoccupation iconique pût être prise en considération. Les sculpteurs se

servirent de la nature pour façonner, selon l'idée et la représentation intérieure que la tradition, la piété et la légende avaient lentement modelées, les statues qui se dressaient aux trumeaux ou aux piédroits des portes latérales, ou les bas-reliefs anecdotiques relatant les miracles, le



Phot. de la Comm. des M. H.

FIG. 123. — Apôtres du portail de l'église de La Couture, au Mans.

martyre, les épisodes de la translation des reliques, etc. C'était un champ infini qui s'ouvrait à leur art. Plus libres ici que dans aucune autre partie de leur tâche, provoqués à une invention moins conditionnée par la majesté ou l'abondance des traditions, obligés souvent de créer de toutes pièces ou n'ayant à leur disposition que quelques miniatures de manuscrits locaux, les imagiers du XIIIe siècle laissèrent dans ces séries iconographiques quelques-uns de leurs chefs-d'œuvre les plus originaux. Il ne

nous est rien resté des statues de Notre-Dame de Paris; c'est aux charmants bas-reliefs qui accompagnaient ces statues, que l'on peut juger de



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 124. — Porte Saint-Jean, à la cathédrale de Rouen.

leur valeur, et sans doute la sainte Geneviève qui s'adossait à l'un des piédroits de la porte de la Vierge ressemblait beaucoup à celle qui fut sculptée peu d'années après au trumeau de l'église consacrée à la sainte sur sa

« montagne », quand on rénova une fois de plus la vieille basilique construite en exécution du vœu de Clovis à Tolbiac. Un diable et un ange, juchés sur son épaule, éteignaient et rallumaient tour à tour le cierge qu'elle portait en se rendant au pèlerinage de Saint-Denis. Mais à Chartres, à Amiens, à Reims, à Saint-Leu-d'Esserent, etc... d'admirables témoins subsistent encore. A Notre-Dame d'Amiens, c'est saint Firmin debout au seuil de l'église, bénissant d'un geste à la fois débonnaire et énergique, et qui porte si bien sur son visage tous les traits révélateurs de la bonté active et efficace. Rien de plus simple que cette prodigieuse figure, de style essentiellement monumental et d'expression doublement persuasive, de modelé large et sobre, mais où l'accent est partout placé avec une impeccable sûreté. A Reims, la statue et l'histoire de saint Remi occupent le trumeau et le tympan d'une des portes du transept septentrional. A Chartres c'est, entre vingt autres : saint Martin de Tours, le soldat qui vint au christianisme par la charité, le grand orateur qui chassa les faux dieux implantés sur le sol de la Gaule et dont l'action conquérante amena à l'Église tant de villes et tant de provinces, le thaumartuge inépuisable qui allait semant devant lui les prodiges et que la foi du moyen âge accompagna si longtemps d'une innombrable dévotion. Il est placé à la porte du porche méridional, à côté de saint Grégoire le Grand et de saint Jérôme, et l'on peut dire que la juxtaposition de ces trois figures met non seulement en valeur mais en évidence la beauté singulière et diversement expressive de chacune d'elles. Chez saint Martin tout est action : la bouche entr'ouverte, la tête haute, le front large, les yeux profondément enfoncés sous l'arcade sourcilière, un mélange d'autorité, d'énergie et de bonté; à côté de lui saint Jérôme, tenant à la main le Livre Saint qu'il a traduit, a le recueillement et presque la timidité d'un homme de cabinet; saint Grégoire, avec la colombe sur son épaule, ajoute à cette expression méditative de l'étude et de la concentration le reflet d'une inspiration



Phot. Paul Vitry.

Fig. 125. — Têtes de sainte Geneviève et d'un ange (anciennement au trumeau du portail de l'église Sainte-Geneviève).

supérieure. Sous ses pieds on voit représenté, comme sous chacune des statues de cette première moitié du XIIIe siècle, un petit personnage qui en complète la signification morale ou historique, en même temps qu'elle sert à l'ornementation. Sous les pieds de saint Clément, c'est une petite église au milieu des eaux, allusion au miracle raconté par Jacques de Voragine et à la chapelle de marbre qui jaillit des flots à l'endroit où le saint avait été précipité. Sous saint Grégoire, c'est un scribe accroupi devant un pupitre, qui tout à coup s'interrompt d'écrire et regarde, curieux, à travers un rideau : simple illustration de l'incident rapporté par le diacre Jean, biographe de saint Grégoire : « Lorsque Grégoire composait ses commentaires sur la vision d'Ézéchiel, son secrétaire, Pierre, étonné des longs intervalles qu'il mettait en dictant, perça, par le stylet qui lui servait à écrire, le rideau qui les séparait l'un de l'autre et, regardant par le trou, il aperçut une colombe blanche comme la neige, posée sur l'épaule de Grégoire. La colombe tenait son bec près de l'oreille du saint; quand elle se retirait, Grégoire dictait et le secrétaire écrivait ses paroles... » Sous les pieds de saint Martin sont deux chiens affrontés sur lesquels il appuie sa crosse : « Les animaux étaient soumis à Martin. Il vit un jour deux chiens qui poursuivaient un lièvre; il leur ordonna d'abandonner cette pauvre bête; aussitôt les chiens s'arrêtèrent, comme


Phot. Martin Sabon

FIG. 126. — Saint Firmin (Amiens).


Phot. Martin Sabon.

FIG. 127. — Saint Martin, saint Jérôme, saint Grégoire, (portail méridional de la cathédrale de Chartres).

liés à leur place. » Sous les pieds de saint Jérôme, c'est la Synagogue, aux yeux bandés; sous saint Nicolas c'est le cruel hôtelier qui avait exposé et jeté dans un saloir les trois enfants ressuscités par le saint archevêque; sous saint Laurent, l'empereur Valérien qui ordonna son supplice; sous saint Théodore, dont la cathédrale de Chartres possédait la tête apportée de Rome vers 1120, c'est l'empereur Licinus.



Phot. Martin Sabon

Fig. 128. — Socle et partie inférieure de la statue de saint Grégoire le Grand (Chartres).

Ce saint Théodore est la représentation, la personnification idéale du saint guerrier; il porte le costume des compagnons de saint Louis à la croisade, et nous conserve une image du chevalier français, la plus exacte en même temps, et la plus charmante et la plus noble qui ait jamais été peinte ou sculptée.



Fig. 129. — Saint Théodore (Chartres).

La série de ces statues et des bas-reliefs qui les complètent, si l'on en dressait le *Corpus*, permettrait de constituer de la façon la plus sûre l'histoire des différents ateliers qui intervinrent dans la grande œuvre des cathédrales françaises. Pour que ce *Corpus* fût complet, il faudrait pouvoir, aux séries des apôtres, des patriarches et des saints, ajouter tout ce qui a survécu à la crise trois fois séculaire de vandalisme que les guerres de religion, le goût classique des chanoines des XVIIe et XVIIIe siècles, la révolution et enfin, hélas! les restaurations, ont brutalement ou sournoisement détruit. Il y eut au moyen âge une statuaire en bois, aussi riche peut-être que la statuaire en pierre. C'est à peine s'il en subsiste çà et là quelques épaves. Le « roi » de l'ancienne collection Courajod,

aujourd'hui au musée du Louvre, en est un des plus précieux témoins, et peut-être faisait-il partie de quelque adoration des Mages, taillée entre Amiens et Paris par un imagier de la première moitié du XIIIe siècle.



Fig. 150. — Statue en bois. Première moitié du XIIIe siècle.
(Musée du Louvre.)

Des patriarches du portail septentrional de Chartres aux dernières figures de Reims, toutes les nuances et tous les modes de l'interprétation plastique de la figure humaine au XIIIe siècle y seraient représentés. Les plus anciennes, celles de l'extrême fin du XIIe ou du début du XIIIe, gardent encore pour la plupart l'attitude rigide, le parallélisme des deux jambes des statues du portail occidental de Chartres, à moins qu'elles ne traduisent ou ne trahissent leur aspiration à la vie par le croisement bizarre des pieds qui, de certains ivoires, passa dans la statuaire; mais déjà une légère flexion du genou, le poids du corps portant sur l'autre jambe, détermine des variétés d'attitudes qui, sans rien enlever à la majesté monumentale de l'ensemble, suffisent à y introduire l'impression de la diversité et de la vie. Bientôt on observe sur quelques statues (Vierges de l'*Annonciation* et surtout *Synagogue*) une tendance à s'infléchir légèrement suivant un arc dont le sommet correspondrait à la partie centrale de la figure. C'est surtout dans les figures de la Synagogue que cette tendance s'accuse de bonne heure, et dans ce cas elle s'explique naturellement par les données iconographiques elles-mêmes; la Synagogue étant représentée — par contraste avec

l'Église aux regards droits et à l'attitude ferme et dominatrice — les yeux bandés, défaillante, appuyée à un étendard dont la hampe est brisée.

Le jet de la draperie suit avec une souplesse croissante les indications du corps, elle va s'animant et se « colorant » de plus en plus, creusant des plis plus profonds, des sinuosités plus accentuées, des remous plus bouil-



Phot. Trompette

Fig. 151. — La Synagogue, et rose du transept méridional de la cathédrale de Reims.

lonnants, à mesure que l'on dépasse le milieu du siècle. On en voit un premier exemple dans les Apôtres de la Sainte-Chapelle de Paris (fig. 152), adossés aux colonnettes de la nef comme pour « étoffer » de leurs amples silhouettes les verticales menacées de maigreur excessive depuis qu'aux robustes chapiteaux des colonnes de Notre-Dame s'était substitué l'essor des lignes ascendantes. Enfin, le dessin et l'expression des figures évoluent dans le même sens : recherchant toujours plus le caractère et la vie, multipliant les plans, détachant et frisant les boucles des cheveux et des barbes, et aboutissant — surtout à Reims, où l'art du XIIIe siècle attei-

gnit à l'originalité la plus audacieuse et aux plus étonnantes divinations de l'avenir — à ces figures d'une acuité d'intention aussi individuelle que le saint Joseph de la *Présentation au temple*. C'est de là, nous le verrons, que sortirent, ou c'est à cette école que se formèrent quelques-uns des maîtres de la sculpture allemande, et peut-être faut-il attribuer à des influences combinées de France et d'Allemagne cette tendance à l' « expression », cette recherche du caractère qui, dans l'art allemand, tournent souvent à la grimace, mais qui étaient dans ses instincts et qui jouèrent dans le développement du réalisme un rôle prépondérant. Les parties hautes de Notre-Dame de Reims réservent, à ce point de vue, les surprises les plus saisissantes à qui a pu en explorer, d'échafaudage en échafaudage, les recoins les plus cachés. Ce sont, à la retombée des arcs, des têtes — les unes graves, les autres souriantes, quelques-unes caricaturales — où la verve de l'invention et de l'exécution se donne libre carrière, sans aucune préoccupation de symbolisme ou d'exégèse, en dehors de tout programme iconographique réglé ou ordonné par l'Église, dans la seule recherche du caractère et de l'expression. Elles témoignent qu'aux imagiers émancipés, travaillant, semble-t-il, pour leur seul plaisir, cette licence de tout oser, à laquelle Guillaume Durand faisait allusion, était dès lors accordée sans limite.



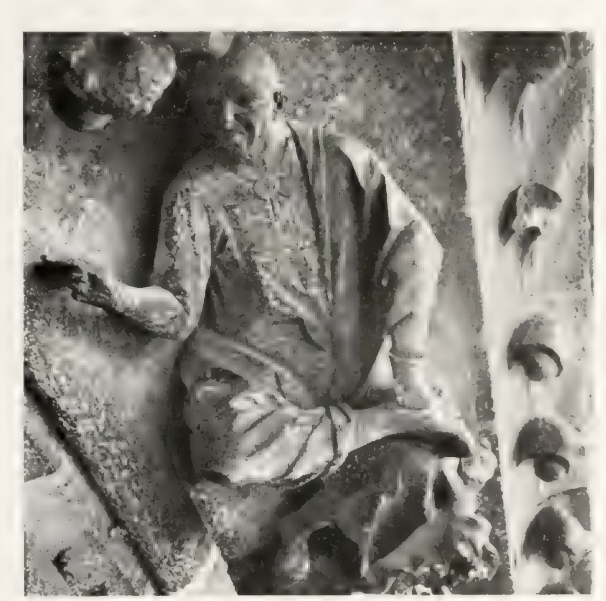
Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 152. — Apôtre portant la croix de consécration (Sainte-Chapelle).

L'art bourguignon, à Notre-Dame de Dijon, avait connu des hardiesses presque égales; le « Moqueur de Dijon » peut prendre place à côté des figures de Reims qui, plus variées, plus fines et plus exquises, atteignent quelquefois au mystère et à la beauté du sourire léonardesque.

Ces figures sont comme la transition entre la statuaire proprement dite et le bas-relief.

Cet art du bas-relief, qui, dans les tympans, trouvait un champ glorieux et comme une place d'honneur à l'entrée de l'église, le XIII siècle l'a diversifié avec une merveilleuse souplesse. Il l'a adapté, sans qu'on sente jamais la gène ni même l'effort, à toutes les exigences et toutes les variétés du programme architectonique. Dans les tympans, d'abord. Nous avons vu avec quelle diversité s'y était multiplié et à quelle splendeur sereine y avait atteint le thème de la Mort, de la Résurrection et de l'Assomption de la Vierge. Mais les légendes de la vie et du martyre des saints y furent aussi sculptées. A Sens, dont la cathédrale est placée sous l'invocation du premier diacre martyr, — au-dessus de la délicieuse statue du saint, chef-d'œuvre de l'art du XIIIe siècle dans sa fleur, les épisodes de sa conversion, de sa prédication, de son procès et de sa lapidation sont sculptés au tympan, en une série de bas-reliefs inscrits en des compartiments et médaillons polylobés, conformément à un usage très répandu en Champagne et que l'on retrouve notamment à Saint-Urbain de Troyes.



Phot. Trompette.

Fig. 133. — Figurine sculptée de l'archivolte de la rose du transept méridional (Reims).

Au transept méridional de Notre-Dame de Paris, le même thème est repris avec une animation plus grande. Nous sommes ici dans la seconde moitié du XIIIe siècle, — après 1257, date initiale de la construction du portail par Jean de Chelles. Saint Étienne écoute d'abord la parole des Évangélistes qui le convertissent; il prêche à son tour — et le groupe des auditeurs, hommes et femmes debout ou accroupis devant lui, se retrouvera, avec à peine quelques variantes, dans les tableaux de Carpaccio et les fresques de Fra Angelico; — puis il est arrêté par un soldat revêtu de l'armure romaine, conduit devant le proconsul et lapidé; son âme est recueillie par Dieu lui-même. Recherche du geste expressif et de l'attitude pittoresque, tout révèle ici les progrès de ce qu'on pourrait appeler le style anecdotique, parallèlement à l'évolution du style monumental.

A Semur-en-Auxois, un tympan de l'église est tout entier consacré à la légende de saint Thomas. On y avait d'abord voulu reconnaître l'histoire du meurtre de Dalmace assassiné par ordre de Robert duc de Bour-



Phot. Trompette.

Fig. 134. — Cul-de-lampe (Tour du transept méridional de la cathédrale de Reims).

gogne, — ou bien la conversion des peuples au christianisme. M. É. Mâle a identifié de la façon la plus sûre la série des épisodes représentés, Il s'agit du roman des aventures de saint Thomas dans l'Inde et de son voyage dans le royaume de Gondoforus, qui fit fortune au moyen âge en dépit de la condamnation prononcée par saint Augustin contre cette invention des Manichéens. L'imagier de Semur a successivement représenté saint Thomas mettant la main dans le côté du Christ, — la rencontre du saint avec le prévôt de Gondoforus à Césarée, — la traversée en bateau vers l'Inde, — un festin avec cette danse des jongleresses exécutée sur les mains, si souvent représentée au banquet d'Hérode, — un chien apportant dans sa gueule la main de l'échanson qui avait souffleté saint Thomas et que l'Éternel avait puni en le faisant dévorer par des lions; — saint Thomas recevant de Gondoforus l'ordre de construire un palais ; — distribuant aux pauvres l'argent destiné à cette construction.... L'anecdote est traitée ici dans cette manière large et pleine, particulière aux imagiers bourguignons.



Phot. Trompette.

Fig. 135. — Cul-de-lampe (Tour du transept méridional de la cathédrale de Reims).

Mais ce n'est pas seulement aux tympans que se développent les bas-reliefs. Ici encore il faut

se borner à résumer en quelques exemples ce qui exigerait de longs développements. A Amiens, c'est dans une série de polylobes, au pied des statues des Apôtres, des Prophètes et des Saints, que s'inscrivent



Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 136. — Portail de Saint-Étienne de Sens.

les scènes qui complètent la signification iconographique de chacune de ces statues, et ce sont successivement les épisodes relatés aux Actes des Apôtres ou dans les Légendaires, les faits symboliques de l'Ancien Testament relatifs aux prophéties ou bien encore les Vertus et les Vices qui nous ouvrent ou nous ferment les portes de la Jérusalem

céleste, ou bien enfin le calendrier, signes du zodiaque et travaux des jours et des mois.

Ce thème des travaux des mois, développé par les miniaturistes depuis les temps carolingiens, fournit aux imagiers des motifs toujours les mêmes, mais traités avec une ingéniosité charmante à les adapter aux dispositions architectoniques toujours diverses de chaque monument. Janvier s'asseoit à table (*Janus bifrons*), ami des repas copieux; Février, paysan frileux, maltraité par les durs hivers, a rabattu son capuchon, posé



Fig. 137. — Septembre, Octobre, Novembre (cathédrale d'Amiens).

ses chaussures et se chauffe au foyer où la marmite bout; Mars taille ou bêche sa vigne; Avril et Mai rêvent devant les premières fleurs; Juin, Juillet et Août s'occupent des moissons; puis c'est la saison des vendanges, Octobre foule les raisins; l'hiver revient, il faut pourvoir aux provisions pour la saison mauvaise; Novembre conduira le porc à la glandée et Décembre l'égorgera pour apprêter les régimes de boudins confortables que l'on servira à la table de Janvier ou que, à Notre-Dame de Paris, par exemple, Février accrochera dans sa cheminée au-dessus de la marmite bouillante.

A Notre-Dame de Paris, c'est tantôt, comme à la porte de la Vierge et à celle du Jugement (malheureusement très restaurée par Soufflot), en de petits carrés surmontés d'un gable fleuronné que sont inscrits les épisodes de la vie des saints ou ces représentations des Vertus et des

Vices que l'on voit toujours près du Jugement dernier, ou bien enfin, comme à la porte de saint Étienne, en des encadrements également polylobés, ces épisodes, dont l'interprétation n'est pas encore tout à fait élucidée, mais où il est permis de reconnaître des scènes de la vie des écoliers et où la verve spirituelle du sculpteur a tiré un si joli parti des costumes du temps. Le groupe des élèves réunis autour de la chaire du



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 158. — La Communion, la Prédication et le Martyre de saint Étienne, au tympan de la porte du transept méridional de Notre-Dame de Paris.

professeur qui enseigne est, par la liberté de la composition, la souplesse et l'élégance de la facture et ce pétillement d'esprit qui semble courir sur toutes les figures, un morceau tout à fait délicieux.

A Chartres, sur les piliers du porche méridional, les représentations des Vertus et des Vices et les vies de saints ont été, par une disposition tout à fait exceptionnelle, sculptées en petits bas-reliefs superposés et séparés par des motifs d'architecture ; et peut-être dans aucune autre église l'iconographie des Vertus et des Vices n'a-t-elle été plus systématiquement et plus complètement interprétée. Le thème initial en est d'ailleurs très sensiblement pareil à ceux que l'on rencontre à Paris ou à Amiens ; chaque vertu est représentée par une femme assise tenant à la main un écusson qui porte le symbole distinctif qui la caractérise :

le Courage, casque en tête, épée en main, avec un lion sur un écu, la bonté avec son agneau, la Charité avec les enfants qu'elle abrite ou le pauvre auquel elle donne son manteau, la Paix avec son rameau d'olivier, la Fidélité avec son chien, etc., etc., tandis que la Colère se déchire de ses propres mains la poitrine ou bien envoie un coup de pied violent à un serviteur placé devant elle, l'Infidélité abandonne à la porte du couvent qu'elle quitte ses vêtements monastiques, l'Idolâtrie s'agenouille devant une idole grotesque, l'Avarice entasse dans un coffre ses inutiles trésors,



Phot. Martin Sabon.

Fig. 159. — Légendes de saint Thomas, au tympan de l'église de Semur.

la Discorde met aux prises deux personnages qui échangent des coups, la Lâcheté fuit devant un lièvre, etc., etc.

A Bourges, à Auxerre, c'est encore aux soubassements de la cathédrale un foisonnement de scènes, mais disposées de façon tout à fait différente. A Bourges, c'est dans les écoinçons ménagés entre les arcatures du soubassement qu'ont été placées les charmantes représentations de la Genèse et du Nouveau Testament qui se continuèrent du XIIIe au XVIe siècle. Chaque cathédrale a son illustration et quelquefois ses illustrations de la Genèse. Et ici encore, dans l'unité du thème initial éclate une variété charmante d'adaptation et d'interprétation. A Chartres, aux voussures du porche septentrional, l'histoire de chacun des sept jours est représentée sur deux cordons parallèles. Dans l'une, Dieu sous les espèces du Christ, médite l'acte que sa volonté créatrice évoquera au cordon voisin. Il rêve, et près de lui le ciel et les continents, la terre et l'eau naissent et se

séparent, le jour et la nuit entrent dans le monde, les anges jettent comme des disques les astres dans l'infini, les animaux, les végétaux paraissent, les fleurs s'ouvrent, les nids se peuplent; enfin le Créateur, sculpteur divin, modèle du pouce dans un bloc de glaise humide la figure du premier homme, que son souffle animera... A Auxerre, à la fin du XIIIe siècle, c'est avec des nuances nouvelles et, dans la représentation du nu, une élégance raffinée et nerveuse que le thème est repris. Un système alterné de bas-reliefs à fleur de pierre inscrits dans des quatrefeuilles ou dans des polylobes, ou bien des statues à plein relief placées dans des niches y fournissent tous les éléments de la décoration des soubassements. L'Ancien Testament, les allégories des Arts libéraux y sont



Fig. 140. — Le mois d'Octobre (Notre-Dame de Paris.)



Fig. 141. — La Lâcheté (Notre-Dame de Paris).

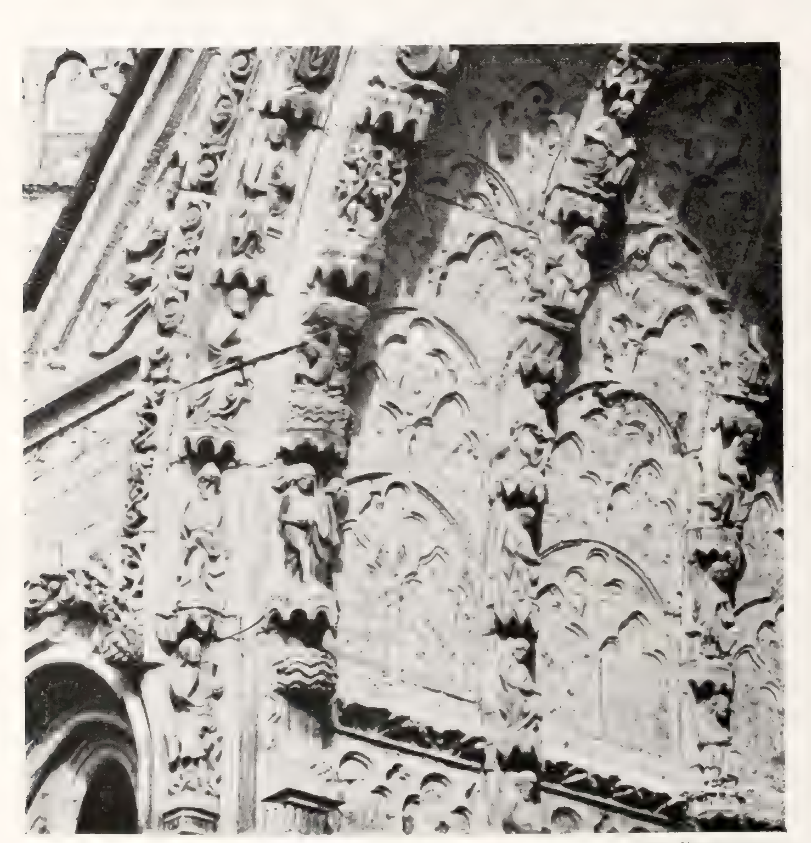


Fig. 142. — La Dureté (Notre-Dame de Paris).

alternativement figurés. Enfin, à l'extrême limite du XIIIe siècle et au XIVe siècle, à Rouen, à la porte des Libraires et à celle de la Calende

c'est dans une série de petits cadres rectangulaires limitant de petits quatrefeuilles qu'ont été superposées des centaines de scènes où l'Ancien Testament, les Vies de saints, les Bestiaires, en même temps que l'Évangile, ont fourni à l'inépuisable fantaisie des sculpteurs une inépuisable matière.

L'iconographie des Arts libéraux, dont on a vu à Chartres un des plus anciens exemples sculptés, prit sur les murs des grandes cathédrales un brillant développement. A Laon, comme à Chartres où Anselme, le maître de Guillaume de Champeaux et d'Abélard, avait laissé une gloire universelle, les Arts libéraux furent sculptés sur la façade de la nouvelle cathédrale cent ans environ après sa mort. La *Philosophie* y fut représentée la tête voilée de nuages, une échelle appuyée contre la poitrine, avec les attributs que Boëce lui avait prêtés dans sa *Consolation philosophique*; cette interprétation du texte de Boëce est complétée à Sens par une autre figurine, sculptée au soubassement du portail, ayant un sceptre et un livre en mains et sur sa robe les Π et les Θ, désignation de la philosophie pratique et théorique. A Auxerre, les figures du *trivium* et du *quadrivium* sont sculptées au soubassement du portail et peintes aux vitraux. Toutes les villes d'université eurent sur les murs de leurs églises une illustration des sciences et des arts. Notre-Dame de Paris ne faisait pas exception à la règle; mais les mutilations qu'elle subit à la fin du XVIIIe siècle ont fait disparaître toute cette partie de sa statuaire.



Phot. Martin Sabon

FIG. 145. — La Genèse (voussures du porche septentrional de la cathédrale de Chartres).

Le romantisme avait attribué au « grotesque » une place tout à fait excessive dans l'art gothique. On peut dire qu'au XIIIe siècle les motifs drôlatiques ou obscènes n'apparaissent que comme de rares exceptions. C'est le plus souvent aux *Bestiaires* qu'ils sont empruntés, mais beaucoup sont des inventions et des fantaisies dont la verve des imagiers doit avoir tout l'honneur. A Sens, au-dessous des sciences et des arts libéraux, le *Sciapode* qui se fait un parasol de son pied monstrueux, l'éléphant de l'Inde, l'autruche, le griffon, le chameau ont été représentés ou imaginés. A Notre-Dame de Paris, deux belles allégories de la Terre et de la Mer prolongent jusqu'à la vision de l'univers entier les gracieuses géorgiques des travaux des mois.



Phot. Martin Sabon

FIG. 144. — La Genèse (soubassement de la cathédrale de Bourges).

Le point d'aboutissement, si l'on peut dire, de toute cette iconographie, c'est le Jugement dernier. Le Fils de l'homme reviendra pour juger les vivants et les morts; chacun rendra compte de l'usage qu'il a fait de la liberté qui lui fut octroyée et des moyens de salut qui lui furent offerts. Les actions seront pesées dans la balance et chacun obtiendra la récompense ou le châtiment qu'il aura mérité. C'est là le thème que tous les enseignements de l'Église, tous les sermons de ses prédicateurs, tous les commentaires de ses catéchistes ont multiplié à travers les siècles. C'est là la représentation centrale qu'à l'entrée même de la cathédrale, on a voulu placer sous les yeux des fidèles.

Le XIIe siècle n'avait pas ignoré ce thème ; nous avons déjà vu avec quelle puissance dramatique il l'avait représenté au tympan de Saint-Lazare d'Autun, comment à Sainte-Foy de Conques l'imagier s'était inspiré de l'Évangile de saint Mathieu. Mais on n'en citerait à cette époque que quelques exemples ; c'est la vision apocalyptique de saint Jean qui a surtout hanté l'imagination des hommes de l'époque romane. Au XIIIe siècle, toutes les cathédrales ont leur Jugement dernier, et c'est à l'Évangile de saint Mathieu que sont toujours empruntés les motifs iconographiques où chaque sculpteur, d'ailleurs, a introduit des dispositions ou des nuances d'interprétation qui lui sont personnelles. Ici encore, à suivre chronologiquement la série de ces représentations, on peut vérifier une fois de plus ce que nous avons déjà indiqué sur l'évolution de la sculpture du XIIIe siècle, allant de génération en génération vers une interprétation de plus en plus libre de la vie et une recherche de plus en plus marquée du mouvement.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 145. — La Genèse. (soubassement de la cathédrale d'Auxerre).

C'est à Laon ou à Chartres que ce thème s'organisa. A Laon, sous les pieds du Christ, assis au milieu du collège apostolique et assisté par des anges portant les instruments de la Passion, les tombeaux s'ouvrent ; au linteau (qui est une addition postérieure), l'ange exécuteur des sentences divines sépare les bons et les méchants. A Chartres, la scène est encore réduite à ses éléments constitutifs les plus simples. Le tympan est divisé en deux registres : dans la partie inférieure, de chaque côté d'une figure centrale, celle de saint Michel qui tenait les balances dans lesquelles sont pesées les actions, une double théorie se détache : à droite, les élus sont conduits par des anges vers la Jérusalem céleste, et les uns contemplent déjà la porte de gloire qui va s'ouvrir, tandis que les autres joignent les mains et regardent en

haut vers celui qui les a rachetés; à gauche les damnés sont précipités dans la gueule ouverte de l'enfer, accueillis par des diables grimaçants qui les torturent, et poussés par trois anges à la figure grave et sombre, exécuteurs désolés de la sentence sans appel. Au-dessus, le Christ est assis, portant à ses mains et à ses pieds les traces des clous de la croix, les jambes, les bras et la moitié du torse nus, les deux mains levées à hauteur des épaules, ayant au-dessus de sa tête quatre anges qui tiennent



Phot. de la Comm. des M. H.

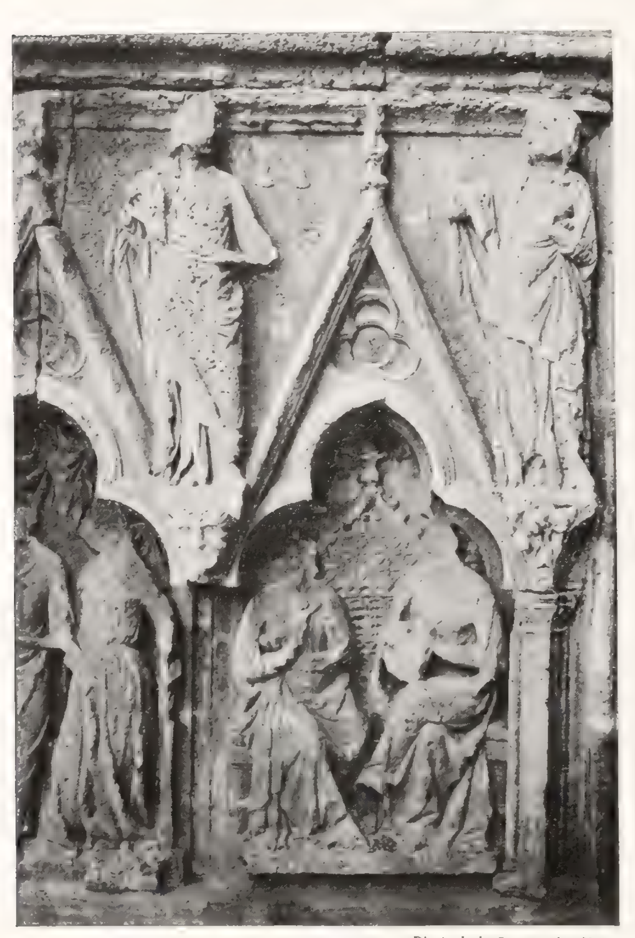
FIG. 146. — Arts libéraux et basiliaire (soubassement de la cathédrale de Flers).

la couronne d'épines, les clous et la croix, tandis que deux autres sont agenouillés près de lui, avec la lance, la colonne et le fouet de la flagellation. A côté de ces anges, deux figures ont pris place : celles de saint Jean le disciple et de la Vierge Marie, témoins, comme nous l'avons dit, de la compassion fraternelle et du charmant optimisme de l'imagination populaire.

Ce que le tympan de Chartres a ainsi indiqué et résumé dans ses éléments essentiels va se développer progressivement à Amiens, à Notre-Dame de Paris, à Reims, à Poitiers, à Bourges, à Rouen, etc.

A Notre-Dame de Paris, plus de tâtonnements : le thème est constitué; il se développe logiquement au tympan et se continue dans les voussures où les chevaux de l'Apocalypse, précurseurs du cataclysme suprême, passent dans un galop effréné, où les supplices se continuent

du côté des réprouvés, où la sérénité éternelle se reflète dans les attitudes paisibles et sur les fronts unis des témoins bienheureux, du côté des élus. Le réveil des morts sculpté au linteau est moderne, Soufflot ayant déposé celui du XIIIe siècle — dont les fragments sont au Musée de Cluny — quand il agrandit la porte centrale pour le passage du dais des processions. A Amiens — et c'est un détail qui se retrouvait peut-être à Notre-Dame de Paris, — l'apparition du Fils de l'homme, sortant d'un nuage à mi-corps, ayant dans « sa bouche » le glaive de sa parole, « le double glaive qui frappera les nations », escorté de deux anges portant le Soleil et la Lune qui seront obscurcis à l'heure redoutable, est distincte de la Venue du Juge.... Au linteau, portant sur une jolie frise où des oiseaux jouent au milieu de rinceaux de vignes et de grappes, les morts sortent de leurs tombeaux, réveillés par les anges sonnant de la buccine, et saint Michel pèse les actions : dans un plateau de la balance est l'Agneau pascal « qui lave les péchés du monde » (le fléau de gauche est une restauration moderne); l'Église et la Synagogue sont assises à ses pieds. Les morts ressuscitent, non pas à l'âge qu'ils avaient au moment où ils passèrent de notre monde à l'autre; mais, ainsi que l'avait enseigné Honorius d'Autun, en pleine jeunesse, à l'âge parfait de trente ans, qui était celui du Christ au moment où il triompha de la mort. Dans la séparation des bons et des méchants, une impartialité absolue est observée; toutes les conditions sont traitées avec une justice égale : les rois, les papes, les évêques ne sont pas soustraits au châtiment s'ils l'ont mérité; mais il est remarquable qu'à Amiens, c'est un frère Franciscain qui entre le premier au Paradis (et le même



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 147. — Les Arts libéraux entre les gables (soubassement de la cathédrale d'Auxerre.)

trait se retrouvera un peu plus tard à La Couture du Mans et à Bourges[1]. Dans les voussures, un diable du côté des réprouvés caresse, avec une tendresse ironique, une femme damnée; du côté des élus, Abraham debout reçoit les âmes dans son sein. A Poitiers, le dispositif général reste à peu près le même; mais à Reims il est tout différent : c'est dans la partie supérieure du tympan, comme à Saint-Urbain de Troyes, qu'est placé le réveil des morts; le chœur des Vertus assiste au drame du

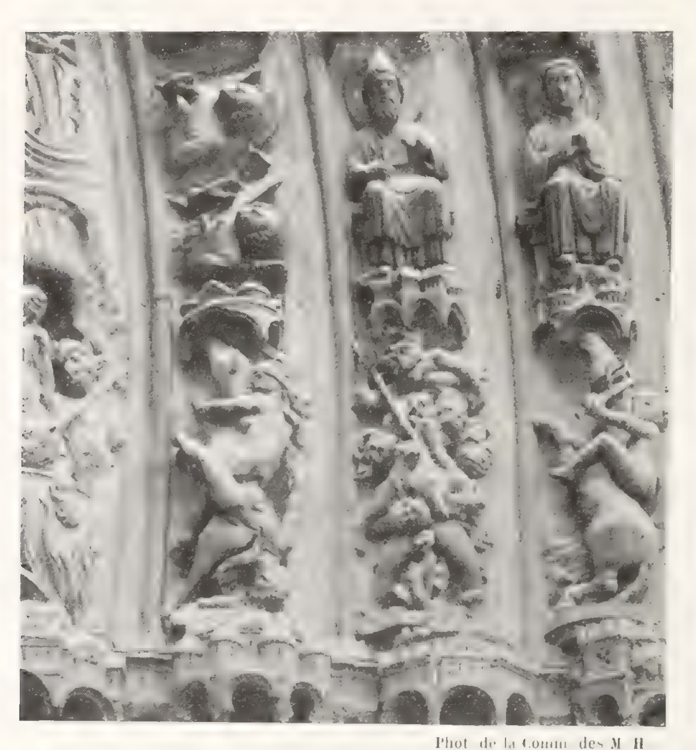


FIG. 148. — Jugement dernier (Chartres).

Jugement et la scène des âmes portées à Abraham par des anges souriants, saluant et affables, prend une importance exceptionnelle et une valeur délicieuse. A Rampillon, le Christ occupe presque tout le tympan, et le réveil des morts prend au linteau presque toute la place.

A la fin du XIIIe siècle, à Bourges et à Rouen, la scène s'animera plus encore. Il ne reste du Jugement de Rouen, au portail des Libraires, que le réveil des morts, mais on peut voir à Bourges comment le thème s'est développé, élargi et diversifié. Saint Michel tient toujours les balances et caresse une figurine humaine : c'est la petite âme dont le sort est en suspens, et dont un diable gouailleur semble attendre qu'on lui fasse livraison. A droite, les anges s'avancent portant l'âme rachetée, qui

tient à la main un rameau triomphal et que précèdent vers la porte de la Jérusalem céleste le moine, le roi et la noble dame qui ont également mérité le paradis. Saint Pierre lui-même ouvre la porte pour les introduire, et sous l'abri d'un édicule on voit une figure assise qui, dans un pan de son manteau, recueille toute une collection de petites âmes également rachetées. C'est, une fois de plus, l'interprétation naïve et charmante du verset de saint Matthieu disant qu'Abraham recevra dans son sein les âmes des élus. De l'autre côté c'est l'enfer, et ici la fantaisie de l'imagier s'est dépensée avec une verve plus gouailleuse encore que tragique. Ces diables, à les bien regarder, sont surtout comiques ; il n'est pas sûr que le sculpteur qui les façonna ait eu, des réalités horrifiques de la damnation et des châtiments réservés aux coupables, une crainte bien authentique ; il s'est amusé plutôt à imaginer des démons difformes et monstrueux, leur ajoutant sur le ventre et ailleurs des figures grotesques, faisant d'eux des types de la laideur et de la difformité humaines, mais surtout d'énormes et presque joviales caricatures. L'expression de ceux qui attisent à grands coups de soufflet le feu qui fait bouillir la marmite, les grimaces de ceux qui à coups de gaffes poussent vers le supplice les damnés qui leur sont confiés, tous enfin semblent prendre part, avec une exubérance déjà rabelaisienne, à quelque représentation d'un mystère où l'élément comique atténuerait beaucoup l'angoisse qu'inspirait aux maîtres du XI[e] siècle la formidable apparition du *Rex tremendæ majestatis*.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 149. — Fragment des voussures de la porte du Jugement (Notre-Dame de Paris).

La sculpture funéraire. — Dans ces monuments où toute la doctrine et toute la vie étaient ainsi représentées par l'art de nos sculpteurs, la mort avait aussi son asile. Les cathédrales, où l'on n'avait d'abord

accordé le droit de sépulture qu'aux évêques, furent, au cours des siècles, habitées par les générations disparues des ancêtres, et si nous avions conservé tous les tombeaux dont elles reçurent le dépôt et la parure, c'est de milliers de figures nouvelles que s'augmenterait le peuple de statues, dont nous venons de dénombrer sommairement les principales catégories. De toutes les parties de l'église, celle-ci fut malheureusement celle qui eut le plus à souffrir. Dès le XVIe siècle les mutilations commencent; elles se continuent au XVIIe et au XVIIIe; sauf de rares exceptions, toutes les statues tombales en métal précieux ou en bronze avaient été fondues avant la Révolution, qui, lorsqu'elle arriva, ne fit guère qu'achever l'œuvre de destruction. C'est dans les anciens recueils de dessins comme celui de Gaignières, que nous pouvons nous faire une idée, bien incomplète encore, de tout ce qui a disparu, et à l'aide des quelques épaves miraculeusement sauvées du grand naufrage, essayer de nous représenter ce que nous avons perdu.



FIG. 150. — Fragment de l'ancien jubé de Notre-Dame de Paris.
(Musée de Louvre.)

Au XIIIe siècle, la rigueur des lois ecclésiastiques qui interdisaient la sépulture des laïques dans les églises s'était déjà relâchée (Isabelle de Hainaut, première femme de Philippe Auguste, fut enterrée dans le chœur de Notre-Dame de Paris, où Eude de Sully, mort en 1208, avait aussi sa tombe « de cuivre » signée : *Stephanus de Boisse me fecit...*); et dans les abbatiales, avant cette date, une place avait été réservée non seulement aux prélats et abbés, mais aussi aux fondateurs et à leur famille. Les comtes de Dreux et de Braisne firent de Saint-Yved comme un Saint-Denis féodal; Royaumont, Longpont, Vendôme, Jumièges, Eu, Poissy, Sainte-Geneviève étaient aussi riches en tombeaux.

La forme des tombeaux jusqu'à la fin du XIIIe siècle fut infiniment variée, mais peut se ramener à quelques types principaux : 1° la dalle en pierre ou en métal, avec ou sans effigie gravée, émaillée, sculptée, ou

même rapportée en mosaïque, comme la « tombe plate » de l'évêque d'Arras, Frumaldus, mort en 1180 (la dalle funéraire de l'architecte Hughes Libergier, autrefois à Saint-Nicaise de Reims, aujourd'hui dans la cathédrale, est un des plus beaux exemples des tombes gravées[1]; celle de Frédegonde autrefois à Saint-Germain-des-Prés, aujourd'hui à Saint-Denis, fut exécutée au XII[e] siècle, peut-être même au début du XIII[e], d'après les procédés décrits par Théophile au chapitre XII livre II de la *Schedula diversarum artium*); — 2° le sarcophage ou cénotaphe, avec représentation du mort couché comme sur un lit de parade, adossé au mur, abrité d'un enfeu ou isolé; — 3° l'édicule en forme de châsse ou de chapelle. Autour ou au-dessous de l'effigie du mort, on trouve dès le XII[e] siècle le cortège ou les rites des funérailles (voir tome I, p. 657) sculptés en bas-reliefs. Les symboles de la foi, qui rend la mort confiante et paisible, viennent aussi se mêler ou se superposer à la représentation des funérailles — enfin, en certains cas, s'y ajoutent des épisodes de la vie de celui qui dort sous la tombe.



Phot. André Michel.

FIG. 151. — Tombeau du XII[e] siècle dans l'église de Chamalières (Haute-Loire).

Les tombeaux en métal, qui furent peut-être les plus nombreux au moyen âge, ont presque tous disparu. Par une rare fortune, la cathédrale d'Amiens a conservé deux monuments à peu près uniques, les tombes en bronze des deux évêques, Évrard de Fouilloy qui jeta les fondements de la cathédrale et mourut au mois de décembre 1222, et son successeur Geoffroy d'Eu, qui mourut le 25 novembre 1236. Deux belles inscriptions gravées dans le bronze, perpétuent le souvenir de leurs services et de la reconnaissance de leurs concitoyens.

Ces deux tombes, primitivement placées au milieu de la nef, transportées en 1762 à droite et à gauche du grand portail, n'occupent leur place actuelle, sous les arcades entre la nef et les bas côtés, que depuis

1. « *Tumba*, dit Ducange, partie extérieure d'un sépulcre, ou couverture suivant Eccard, parce qu'autrefois les sépulcres étaient souvent couverts d'ornements précieux. » D'où le nom de *tumbiers* donné aux sculpteurs qui exécutaient les effigies funéraires.

1867, c'est-à-dire depuis l'intervention de Viollet-le-Duc. Chacune des deux tombes est formée d'une grande plaque rectangulaire portée par des lions et coulée en bronze d'une seule pièce; le défunt y est représenté en gisant, revêtu de ses ornements pontificaux. Celle d'Évrard de Fouilloy est la plus riche; elle fut exécutée après la mort de l'évêque dont elle commémore les bienfaits et les vertus en une belle inscription ciselée après la fonte :

Qui populum pavit; qui funda-
[menta locavit
Hujus structure: cujus fuit
[urbs data cure;
Hic redolens nardus, fama
[requiescit Ewardus
Vir pius afflictis viduis; tutela
[relictis...
Mitibus agnus erat, tumidis
[leo, lima superbis.

Bien que la figure de l'évêque, d'un très beau style, soit déjà individuelle, avec son front bombé, ses lèvres épaisses largement dessinées, et qu'elle diffère sensiblement de celle de Geoffroy d'Eu, il serait sans doute excessif de parler ici de portraits véritables. A cette date les effigies tombales ne sont encore qu'une image conventionnelle ou idéalisée conservant le souvenir et le nom plus que la ressemblance du mort.



Phot. de la Comm. des M. H.

FIG. 152. — Tombe d'Évrard de Fouilloy (Cathédrale d'Amiens).

A Saint-Nazaire de Carcassonne, le tombeau cénotaphe de l'évêque Radulphe fut, au milieu du XIIIe siècle, appliqué contre le mur de l'église; il présente, sur une surface verticale, « comme le développement de toutes les parties qui constituent le mausolée, avec soubassement, image du mort et dais ». Sur le sarcophage, des chanoines sous des

arcatures assistent aux obsèques de chaque côté d'un lit de parade où le mort est couché, entouré d'évêques officiants et de clercs. Au-dessus, en bas-relief, est dressée l'effigie de Radulphe, debout et bénissant — et recevant lui-même la bénédiction de la main divine. — Au XIVe siècle, et dans la même église, le même thème funéraire sera repris, mais avec des développements plus brillants encore, pour le tombeau de Pierre de Roquefort.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 153. — Tombeau de l'évêque Radulphe à Saint-Nazaire de Carcassonne.

Saint-Denis, en dépit des mutilations et des ravages du temps et des hommes, est resté le musée par excellence de la sculpture funéraire française, notamment pour le XIIIe siècle. Saint Louis y fit refaire les tombeaux de ses prédécesseurs et l'on y a réuni au XIXe siècle quelques monuments provenant de Saint-Germain-des-Prés, de l'abbaye de Royaumont, des Célestins et d'autres chapelles ruinées à la Révolution.

Les statues de Louis, fils aîné de saint Louis, et de Philippe, son frère, qui étaient autrefois dans l'abbaye de Royaumont et qui, après sa destruction, ont été recueillies dans celle de Saint-Denis, furent exécutées immédiatement après la mort de ces princes. Le gisant y est couché sur le lit de parade, les mains jointes et les yeux ouverts, le chef posé sur un coussin que soutiennent deux petits angelots agenouillés ou porteurs d'encensoirs, les pieds appuyés sur un animal héraldique. Ce sont encore, en dépit de quelques restaurations indiscrètes, d'admirables témoins de l'art funéraire du XIIIe siècle dans sa simplicité, son charme et sa grandeur. Le mort repose dans la sérénité et la confiance en attendant le jour de la résurrection. Sur les côtés du sarcophage se déroule un cortège qui est la représentation des funérailles : membres du clergé, officiers de la cour portant le cercueil, au milieu desquels on remarque la présence

d'un roi de Hongrie qui, se trouvant à ce moment l'hôte du roi de France, voulut participer lui-même au transport de l'enfant royal. Plusieurs parties de ces tombeaux ont été refaites par Viollet-le-Duc.



Phot. de M. K. Franck.
Fig. 154. — Statues tombales, à l'abbaye de Saint-Denis.

Si, dans ces statues, on ne peut pas encore discerner de portraits proprement dits, à plus forte raison ne saurait-on en trouver dans la série de ces tombeaux posthumes que saint Louis, au commencement de la seconde moitié du XIIIe siècle, fit élever à ses prédécesseurs. Pas plus pour celui de Dagobert que pour celui de Constance d'Arles, femme de Robert le Pieux, morte en 1032, il ne pouvait être question de ressemblance individuelle. Ce sont seulement d'idéales et belles effigies, paisibles et presque souriantes.

Phot. Martin Sabon
Fig. 155. — Cénotaphe de Dagobert (abbaye de Saint-Denis).

Le monument de Dagobert, dont Geoffroy-Dechaume a refait la statue tombale et çà et là quelques fragments, conserve pourtant, dans l'ensemble, sa physionomie originale et présente, sous la forme la plus charmante, en même temps qu'un type très particulier de cénotaphe, une illustration anecdotique d'une légende recueillie par Guillaume de Nangis. Le monument est en forme de chapelle à double face (au revers le Christ bénissant

est invoqué par le Roi et la Reine). Les statues de la reine Nantilde et de Clovis II se tiennent debout aux deux côtés du gisant. Sur la paroi du fond se déroule, en trois zones, la vision qu'avait eue, après la mort du roi, un ermite, Jean, retiré dans une île lointaine. Saint Denis lui commande de prier pour Dagobert qui venait de mourir ce jour même. L'ermite se réveille et aperçoit sur la mer une barque dans laquelle l'âme du roi est tourmentée par des démons (première zone); — attirés par les cris du roi, saint Denis, saint Maurice et saint Martin délivrent l'âme en peine (seconde zone); — ils la conduisent dans le sein d'Abraham, et l'anachorète les entend chanter ces paroles du psaume : « Heureux celui que l'Éternel a élu » (troisième zone).... « Et se ne me croyez, ajoute Guillaume de Nangis, allez à Sainct-Denis en France, en l'église, et regardez devant l'autel où l'on chante tous les jours la grand' messe, là où le roi Dagobert gist. *Là verrez-vous au-dessus de luy ce que vous ay dit pourtraict et de noble euvre richement enluminée.* » Comme presque toutes les statues du temps, ce bas-relief était *enluminé.*



Phot. Martin Sabon.

FIG. 156. — Fragment du cénotaphe de saint Étienne d'Obazine.

Ce thème funéraire se pliait à des formes très diverses. Nous ne pouvons qu'indiquer sommairement ici quelques-uns de ces développements. A Saint-Faron de Meaux, vers la fin du XIIe siècle, les bénédictins avaient élevé en l'honneur de saint Benoît et d'Ogier le Danois un cénotaphe somptueux où l'on voyait représentées, avec six grandes statues, des « histoires » de saint Benoît, d'Aude, « fille de Charlemagne », et de Roland (voy. *Annales ord. S. B.* II, 355). Vers 1270, à Saint-Jean d'Aix, on avait élevé, pour la femme de Charles d'Anjou et son père, de magnifiques mausolées, malheureusement détruits (gravés par Millin), où le cortège des funérailles, l'assistance des saints et des anges et la réception de l'âme au ciel avaient reçu un développement monumental. Quand il s'agissait, comme dans l'église d'Obazine en Corrèze, par exemple, d'un saint populaire dans le pays, le tombeau prenait la forme d'une châsse. Le mort est couché sur une dalle; il apparaît, entre les arcatures ajourées, les mains croisées sur la poitrine; et le modelé de cette figure, aux yeux fermés

(contrairement à l'usage presque constant alors — du moins en France — de représenter les morts les yeux ouverts), maigre, nerveuse et déjà plus individuelle, est un de ces nombreux morceaux où l'art du XIIIe siècle finissant se montre riche de tout ce que l'avenir prochain développera. Sur les rampants de la toiture qui abrite la statue tombale, un double cortège est représenté : ce sont les moines de l'abbaye fondée par saint Étienne qui, d'abord sur la terre et puis, après leur mort, dans le ciel, viennent honorer la Vierge ; des anges à mi-corps, les mains jointes ou porteurs de livres, de calices, d'encensoirs, occupent les arcatures qui surmontent ces petits groupes, tandis que dans les écoinçons inférieurs s'étalent de charmants feuillages et que, sur les frontons, des arbustes fleuris où des oiseaux chanteurs sont venus se poser, évoquent au-dessus de cette image de la mort riche de toutes les promesses de l'espérance et de l'immortalité, la joie et le triomphe de la vie. Nous verrons bientôt, au cours du XIVe siècle, se transformer radicalement cette interprétation de la mort.



Phot. de la Comm. des M. H.

FIG. 157. — Portail de l'église d'Ambronay (Ain).

A partir de cette date, c'est-à-dire vers la fin du XIIIe siècle, le portrait — ou l'intention tout au moins du portrait — commence à paraître dans la sculpture funéraire. A Saint-Denis même, sur le tombeau des successeurs immédiats de saint Louis, cette transformation se fait sentir. Mais c'est le moment où, dans la sculpture française, les symptômes se multiplient d'une évolution, au cours de laquelle l'idéalisme charmant du XIIIe siècle tournerait insensiblement à un maniérisme bientôt figé, si l'intervention graduelle d'un réalisme nouveau n'y introduisait les germes d'une sorte de « renaissance ». Nous étudierons, dans la seconde partie de ce volume, cette crise décisive dans l'histoire de l'art européen.

EXPANSION DE LA STATUAIRE GOTHIQUE. — C'est dans les chantiers des grandes cathédrales que la sculpture du XIIIe siècle eut ses foyers créateurs; mais elle rayonna de là sur tout le pays et au delà des frontières,



Phot. de Greck

FIG. 158. — Porche de la cathédrale de Lausanne.

et se revêtit même, dans les provinces dont le tempérament artistique était depuis le XIIe siècle fortement constitué, d'un accent régional quelquefois très sensible. Le dialecte le plus pur, si l'on peut dire, est celui de l'Ile-de-France, et le tympan de la porte de la Vierge à Notre-Dame de Paris en conserve la forme la plus exquise. On en peut suivre à Mantes, à Saint

Sulpice-de-Favières, à Saint-Leu, jusqu'à Évreux la propagation et, par delà son propre territoire, de brillantes manifestations, d'une part dans le Beauvaisis et le Soissonnais (Noyon, Saint-Jean-des-Vignes), jusqu'aux limites où l'école de Picardie rencontre l'école flamande, et de



Fig. 159. — Portail d'une ancienne église de Dax.

l'autre en Normandie, où les imagiers, aux soubassements des portails de la Calende et des Libraires, sculptent, à la fin du XIIIe siècle, ces charmants bas-reliefs de la Genèse et des histoires de Judith, Joseph, Rébecca, etc., ou encore des vies de saints identifiées par Mlle Louise Pillion. Les cathédrales de Bayeux, de Séez, de Coutances, l'abbaye du Mont-Saint-Michel, quantité de petites églises du Calvados, de la Seine-Inférieure, de la

Manche et de l'Eure conservent de précieux vestiges de la statuaire et de la décoration sur lesquelles les iconoclastes se sont malheureusement rués à plusieurs reprises....

On a vu l'importance et la force expansive de l'école de Champagne. Comme celle de l'Ile-de-France, dont elle subit l'influence, elle rayonne par delà ses frontières et se combine souvent, tantôt avec l'école de Bourgogne dont il semble qu'on retrouve comme un écho jusqu'à Vouzon dans les Ardennes, tantôt avec celle de l'Ile-de-France, comme à Villeneuve-le-Comte ou à Villeneuve-l'Archevêque. Vers l'est, à Chaumont et à Toul, et jusqu'à Metz, elle reçoit quelques infiltrations germaniques; mais nous verrons qu'en plein territoire allemand elle intervient encore comme une initiatrice.

L'école de Bourgogne est, à côté des grandes écoles créatrices du XIII[e] siècle, la plus originale. Elle conserve une saveur, une verve et une abondance dont nous avons eu l'occasion de signaler au cours de ce chapitre quelques exemples, et dont on retrouve des traces jusqu'à Lausanne.

Au sud de la Loire, c'est encore d'influences combinées de ces divers ateliers qu'est faite la sculpture qui se propage, avec l'architecture, dans la seconde moitié du XIII[e] siècle. A Bordeaux, le porche de Saint-Seurin (1260) en offre un des exemples les plus brillants et les plus originaux par l'abondance et la verve de l'ornementation qui se mêle à la statuaire. A Dax et jusqu'à Bayonne, c'est-à-dire jusqu'au point où l'école française va passer les Pyrénées pour exercer sur l'Espagne une influence singulièrement féconde, on constate encore ses progrès et ses conquêtes.

On va voir comment s'exerça en Angleterre et en Espagne cette influence française, et dans quelle mesure elle y rencontra d'autres éléments autochtones. Dans la seconde partie de ce volume, en même temps qu'on suivra, en France même, l'évolution de la statuaire monumentale, on en reprendra l'étude en Allemagne et en Italie.

II

LA SCULPTURE EN ANGLETERRE [1]

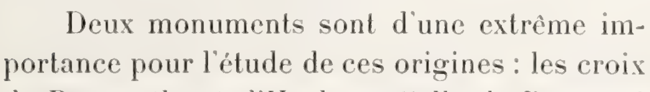
Les origines de la sculpture anglaise. — La sculpture anglaise avait des traditions nationales lorsque, vers la fin du xiie siècle, elle accepta, comme toute la chrétienté, la mode de France.

L'occupation romaine avait laissé à la Grande-Bretagne peu de souvenirs artistiques, et son art ne commença réellement qu'avec le christianisme, vers le viie siècle; mais il se révèle alors supérieur à celui des Gaules. L'inspiration est, du reste, différente : les motifs celtiques se mêlent aux modèles byzantins, de même que le christianisme arrivait par deux voies : saint Augustin, en 600, étant venu directement de Rome, en amenant des artistes (*artifices*) et des objets d'art, — et les premiers moines, en 635, étant venus d'Irlande à Lindisfarne. En 669, l'archevêque Théodore, un Syrien de Tarse, fut encore envoyé de Rome; puis dans la seconde moitié du viie siècle, une nouvelle impulsion fut donnée à l'art et de nouveaux artistes, surtout des maçons (*cœmentarii*), continentaux furent amenés par saint Wilfrid, fondateur des églises de Ripon et d'Hexham, et par saint Benoît Biscop, fondateur de celles de Wearmouth et Jarrow, qui alla, nous dit Bède, chercher des maçons et des verriers en Gaule.



Phot. C. A. Gardner.

Fig. 160. — Détail de la croix de Bewcastle.



Deux monuments sont d'une extrême importance pour l'étude de ces origines : les croix de Bewcastle et d'Hexham. Celle de Bewcastle porte une inscription runique qui l'attribue formellement à la première année du règne d'Eadfrith, c'est-à-dire à 670, et l'inscription a tous les caractères du temps. La croix d'Hexham, aujourd'hui transportée à Durham, porte le nom de l'évêque Acca, mort en 740, et paraît être une des deux croix qui s'élevaient sur

1. Par M. C. Enlart.

sa tombe. Toutes deux ont un fût à quatre faces couvertes de faibles reliefs : à Bewcastle, ce sont des billettes, des entrelacs, des rinceaux accompagnés d'oiseaux, reproduction très pure d'un modèle oriental, et une figure du Christ enseignant, digne de l'art byzantin dont elle procède. Quant à la croix d'Hexham, elle porte des pampres plus fournis de grappes que de feuilles et symétriquement entrelacés pour dessiner une suite de médaillons. Cette décoration offre une analogie très frappante avec celle du trône de l'archevêque Maximien à Ravenne.

Le style d'un panneau de sculpture conservé à Hexham est encore plus étonnant. Parmi des rinceaux de pampres s'y mouvaient des figurines nues d'un dessin tout proche de l'antique. A Jedburgh (Roxburgshire), un autre panneau de pierre sculpté montre des rinceaux de pampres partant d'une tige centrale et des animaux affrontés dans leurs spirales : le dessin en est assez bon et copie exactement une œuvre byzantine. Aussi frappant est le buste de Christ imberbe sous une arcature conservé à Rothburg (Northumberland); c'est la copie d'un ivoire byzantin.

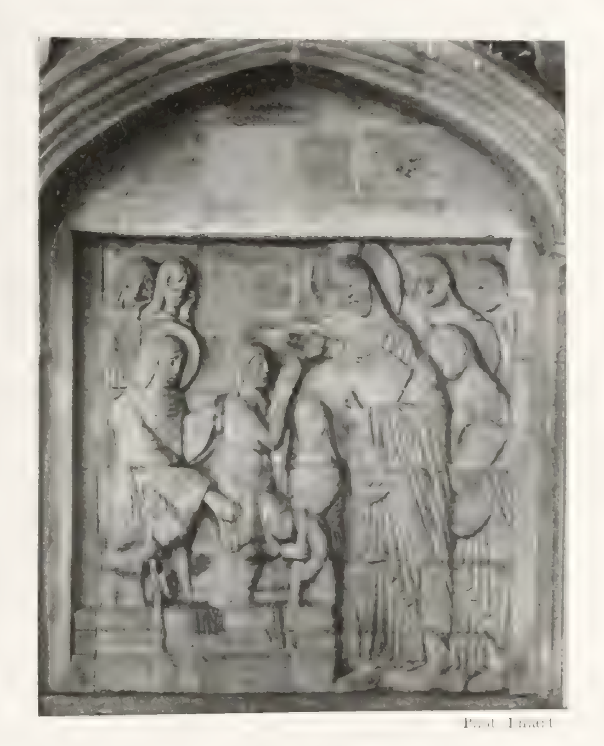
Ces œuvres sont rares, et l'école qui les créa ne tarda pas à dégénérer : au musée de la cathédrale de Durham, deux fragments de pieds de croix analogues à celui d'Hexham et quelques autres débris de même style montrent un travail beaucoup plus grossier. Une curieuse pièce du même musée montre ce qu'était devenue la représentation de la figure humaine dans les dernières années du VIIe siècle. C'est le cercueil de bois de saint Cuthbert exécuté en 698 par les moines de Lindisfarne. Le Christ entre les Quatre Animaux, la Vierge, les Archanges, y sont représentés en simple gravure au trait, avec une médiocre entente des proportions et des formes, et de façon toute conventionnelle et systématique, mais non sans habileté. La tradition byzantine est encore évidente dans ces curieuses figures qui rappellent beaucoup la Vierge Marie gravée sous les traits d'une Orante dans la crypte de Saint-Maximin (Var).

Bientôt, et pour environ quatre siècles, la sculpture va se confiner à peu près dans les dessins géométriques, dans les représentations de quelques végétaux stylisés à outrance et d'animaux fantastiques. Ses principales œuvres seront des croix monumentales, des couvercles de sarcophages à petits toits bombés ornés de croix et d'entrelacs, comme à Peterborough, de rinceaux, quelquefois aussi d'animaux. Les croix mêlent à leurs entrelacs celtiques des figures d'une extrême sauvagerie, traitées en méplat. Elles ressemblent à celles de l'Irlande; on sait, du reste, que les abbayes irlandaises étaient alors le foyer d'où les arts rayonnaient dans la Grande-Bretagne et la Scandinavie.

C'est encore au musée épiscopal de Durham qu'un fragment de croix à trois personnages, provenant de Gainford, montre à quel point d'abâtardissement était parvenue vers le Xe siècle la représentation de la figure

humaine. On peut attribuer au XIe siècle quelques pièces de la même collection, comme la croix monumentale trouvée sous la salle capitulaire de Durham. Une cuve baptismale de cette époque, au musée d'York, n'est pas moins barbare de dessin; de plus, elle est exécutée en méplat, et en si faible relief qu'elle est plutôt gravée que sculptée.

ÉPOQUE ROMANE. — L'art scandinave, en partie inspiré de l'art irlandais, s'étend alors sur l'Angleterre, car Suénon s'est fait couronner à Londres en 1013; Canut occupe le nord du pays en 1014, toute la Grande-Bretagne en 1017; l'Écosse en 1034; Harold et Canut II règnent après lui jusqu'en 1042. Un bas-relief danois du XIe siècle figurant le cerf et le serpent a été trouvé dans le cimetière de Saint-Paul de Londres, et figure au musée du Guildhall.



Phot. [illegible]

FIG. 161. — Bas-relief provenant de Selsea dans la cathédrale de Chichester.

L'influence artistique de l'Irlande continue de s'exercer jusqu'au XIIe siècle. C'est alors seulement que la sculpture irlandaise acquiert, sous une influence venue du continent, quelque sentiment de la forme humaine qu'elle avait si étrangement stylisée. Les bas-reliefs des tympans d'Ardmore, malgré leur barbarie, et surtout les figurines de la châsse de saint Magne, autrefois à Drumlane, témoignent de ce progrès dû certainement à une influence continentale. De même en Angleterre, le XIe siècle, d'une fécondité si précoce dans le domaine de l'architecture, n'a pas vu progresser la sculpture : on sait que les conquérants, bons architectes, se contentaient d'une décoration peu variée et géométrique, et qu'ils n'abordaient pas la statuaire. Les chapiteaux de la crypte de Canterbury, un linteau de Southwell figurant saint Michel et le Dragon, les tympans de Moreton-Valence (Gloucestershire) et de Fordington (Dorset) ont le style des chapiteaux de Caen et d'un tympan de Colleville; les tympans d'Ault-Hucknall (Derbyshire), Dinton (Buckinghamshire), les modillons de Romsey, sont comparables aux tympans et modillons des églises normandes du continent; les portails ont les mêmes voussures à zigzags.

et ceux de Kilpeck, d'Elkstone et d'Iffley ont des *têtes plates* tout à fait semblables aux exemples de Normandie ; à Hereford même, un chapiteau historié du XIe siècle égale en lourdeur et en grossièreté ceux du continent.

Cependant l'importation normande n'absorbe point la sculpture autant que l'architecture, car il survit quelque chose de l'ornement saxon, scandinave et irlandais; d'autre part, des fonts baptismaux de Tournai étaient importés à Southampton, à Winchester et autres lieux.

La sculpture du XIIe siècle procède de toutes ces influences : certains morceaux continuent ou renouvellent les traditions du premier art saxon : deux bas-reliefs de la Résurrection de Lazare (fig. 161), apportés de Selsea dans la cathédrale de Chichester, reproduisent de la façon la plus frap-



Phot. C. A. Gardner.

Fig. 162 — Frise de la façade occidentale de la cathédrale de Lincoln.

pante le style des ivoires byzantins. Ces sculptures surprenantes taillées en plein appareil sont attribuées à l'époque saxonne, mais l'habileté de l'exécution, la saillie du relief, la qualité du dessin et l'architecture d'une porte de ville qui a des chapiteaux semblables à ceux de la chapelle de la Vierge de la cathédrale même de Chichester, tout cela permet d'attribuer l'œuvre au XIIe siècle.

J'incline à attribuer la même date au fût de croix historié de Ruthwell (Dumfries), inspiré aussi de l'art byzantin. Le caractère de ses hauts reliefs et de ses inscriptions indique cette date, et je n'hésite pas à dater de même un beau cénotaphe en forme de sarcophage de la cathédrale de Peterborough, — du moins le coffre orné de personnages bien proportionnés sous des arcatures, car le couvercle à rinceaux de style irlandais peut être antérieur.

Il n'est pas plus douteux pour moi qu'il faille dater du XIIe siècle les beaux anges volants rapportés au-dessus de l'arc triomphal de l'église saxonne de Bradford-sur-Avon, et les deux grands crucifix de pierre

maçonnés à l'extérieur des églises de Little Langford (Oxfordshire) et de Romsey. Le premier a la longue robe et la ceinture nouée à longs bouts pendants; le second, nu et fort bien dessiné, ne pourrait être que du XIIIe siècle s'il n'appartient pas au XIIe.

Au premier quart du XIIe siècle, on peut attribuer un assez grand nombre de tympans sculptés assez habilement en faible relief dans un dessin stylisé, extrêmement raide et sec, sans aucun sentiment des proportions. Le tympan de Fownhope (Herefordshire) est un type parfait de ce genre. A la même famille appartiennent ceux de l'hôpital Saint-Léonard à Hereford, de Rowlstone et de Shobdon, tous d'un même modèle qui semble inspiré de quelque œuvre d'orfèvrerie.



Phot. Hodges.

Fig. 163. — Détail de la croix de Kellœ (comté de Durham).

Les frises historiées de la façade de la cathédrale de Lincoln (fig. 162), à laquelle on travaillait en 1075, sont peut-être interpolées; en tout cas, elles remontent au commencement du XIIe siècle et ne sauraient être antérieures. Elles sont importantes comme origine d'une tradition qui donnera au XIIIe siècle les frises historiées, autrement belles, de la façade de Wells. Ces frises représentent des sujets tirés de la Genèse et de l'Évangile : Adam, Noé, la descente du Christ aux Enfers, les Disciples d'Emmaüs, et autres scènes. On y voit, comme sur le continent, des figures inspirées de l'art romain provincial dont elles ont toute la lourdeur, et des vêtements collants à petits plis formant des courbes concentriques comme en France. Les mêmes formes lourdes et trapues se voient à Much Wenlock, dans un bas-relief du lavabo du cloître.

Tout différent est le style du tympan de Malmesbury, œuvre monastique qui s'inspire peut-être de Moissac : les personnages assis y ont les mêmes attitudes contournées, les mêmes robes à menus plis. Ce style se rencontre encore à Bristol dans un bas-relief de Jésus descendant aux Limbes, dans une très belle Vierge, malheureusement décapitée, de la cathédrale d'York, et surtout dans une magnifique figure d'apôtre de la fin du XIIe siècle, recueillie dans le cloître de Lincoln. Celle-ci est déjà de l'art de transition. On n'en saurait dire autant des figures très barbares qui, à

Kilpeck, se mêlent à des rinceaux et à des dragons sur les montants du portail sud et de l'arc triomphal. Elles ont pourtant une parenté avec le style du portail de Chartres, tant par la composition générale que par les formes émaciées. Ce grouillement de figurines dans des rinceaux est, du reste, un thème très international. Il a trouvé en Angleterre une magnifique application dans le célèbre candélabre de bronze de Gloucester.

Les tympans ornés d'un Christ en Majesté, à Ely, à Barfreston, à Rochester, les voussures ornées de médaillons satiriques à Barfreston,



Phot Enlart.

Fig. 164. — Portail occidental de la cathédrale de Rochester.

sont également des œuvres parallèles aux portails français et procédant d'une inspiration continentale. La croix monumentale de Kelloe, près Durham (fig. 165), est un fort bel exemple de ce même style, tout proche de la transition; on peut en dire autant de la cuve baptismale en plomb de Dorchester (Oxfordshire) dont les arcatures encadrent des Apôtres assis, fort élégants de dessin et bien drapés dans leurs robes à petits plis. Des figures moins stylisées et déjà très naturalistes apparaissent sur des fonts de pierre sculptés en Angleterre et dont le décor est encore roman, à Burnham-Deepdale (Norfolk), sur une cuve ornée des Travaux des Mois, et à Southorp (Gloucestershire) où l'on remarque un guerrier terrassant son ennemi et les figures de l'Église et de la Synagogue. Ces dernières sculptures sont déjà gothiques.

Les plus fines sculptures de transition de l'Angleterre sont les petits

bas-reliefs à personnages, quart de grandeur nature, conservés au musée de la cathédrale de Durham et qui peuvent provenir d'un jubé ou d'une clôture de chœur de cette église. Ils semblent dater de la fin du XIIe siècle, et leur style est incontestablement plus avancé et plus parfait que celui des cariatides toutes romanes et sans dessin de la salle capitulaire bâtie vers 1140. Les sujets semblent représenter les Apôtres au Jardin des Oliviers et trois scènes des apparitions du Christ ressuscité. Les vêtements, collants et bordés de galons perlés, ont des plis minces curieusement contournés autour des saillies du corps, mais les proportions sont régulières et exactes; le dessin est bon. Les arbres, d'essences variées, sont stylisés à outrance. Ces sculptures ont une grande analogie avec les œuvres françaises de la même période, mais l'œuvre qui rappelle le plus exactement la statuaire française de transition est le portail occidental de la cathédrale de Rochester (fig. 164), qui par son tympan, ses voussures, les statues de ses jambages, évoque la comparaison avec celui de Chartres. A deux des colonnettes adhèrent les statues de Salomon et de la reine de Saba, plus petites que celles de Chartres ou de Corbeil, mais absolument du même style. Il est à remarquer qu'elles sont postérieures au portail, car deux bagues ont été descendues pour leur faire place, et le portail lui-même, dont on n'a malheureusement pas la date précise, ne semble guère antérieur à 1160.



Phot. Enlart.

Fig. 165. — Statue de Moïse, provenant du portail de Sainte-Marie d'York.

Des statues plus grandes que nature garnissaient le portail détruit de Sainte-Marie d'York : elles ont été recueillies au musée de cette ville. Leur style, plus avancé, est voisin de celui des portails de Senlis et de Laon; les draperies forment de petits plis; les cheveux et la barbe forment de longues mèches striées. Les unes et les autres sont inférieures aux beaux modèles français, et l'exécution en est assez rude.

Époque gothique. — Au XIIIe siècle, l'Angleterre eut, comme la France, une belle floraison sculpturale; la statuaire y affecte des caractères analogues, mais elle est moins nombreuse et surtout répartie d'une façon toute différente. Les portails ont été en France le principal champ offert au talent des sculpteurs gothiques; en Angleterre, les statues sont rares sur les montants, et les tympans, quand il en existe, n'ont d'autres bas-reliefs

qu'un médaillon central; enfin, beaucoup de sujets en bas-reliefs occupent les écoinçons des arcatures intérieures des églises, soit au bas des murs, comme à Worcester, soit au triforium, comme à Lincoln, soit même au-dessus des fenêtres dans le chevet de Worcester.

Les façades des grandes églises sont assez souvent dépourvues de statuaire ou n'ont que quelques figures espacées sous des arcatures, comme à Salisbury ou au sud du chœur de Lincoln; exceptionnellement, les façades des cathédrales de Wells, Lichfield et Salisbury ont de nombreuses statues, mais qui se logent dans les rangs d'arcatures superposés du haut en bas de ces façades, disposition analogue à celle du porche de Candes (Maine-et-Loire) ou du revers de la façade de la cathédrale de Reims, et qui sera imitée au xve siècle à celle de Rouen.

Le caractère de la sculpture diffère sensiblement selon quelle est en bois, en pierre de taille, en purbeck ou en bronze.

Le marbre de Purbeck donne aux effigies un caractère lourd, épais, quelque peu mou, comme le granit et le grès. De plus, cette pierre se délite avec le temps, et beaucoup d'effigies sont aujourd'hui irrémédiablement défigurées.

Les plus anciens tombeaux faits en cette matière (et l'Angleterre, ayant moins détruit les monuments de son art national, possède un nombre plus grand de statues funéraires que la France) ont une composition assez uniforme qui resta de règle jusqu'au xive siècle : le gisant est sous un dais simple à arcature tréflée, dont les écoinçons et les montants sont ornés de rinceaux de feuillages gothiques normands, très riches, formant des entrelacs touffus. Ce type de tombeau paraît dérivé de modèles importés des ateliers de Tournai. On sait déjà que des fonts baptismaux romans en pierre bleue de Tournai ont été apportés au xiie siècle à Winchester, à Southampton et ailleurs. Il en fut de même des pierres tombales, et la cathédrale de Salisbury conserve une effigie d'évêque couchée entre des rinceaux qui ressemble tout à fait à une tombe de même époque, dite tombeau de sainte Pharaïlde, à Bruay (Nord); or, cette tombe est en pierre de Tournai. On croit que c'est celle de l'évêque Roger, mort en 1139; la tête a été remplacée à la fin du xiiie siècle par une tête de pierre blanche. A Exeter, la tombe de l'évêque Iscanus, mort en 1184, est d'un style analogue, mais beaucoup plus grossier. C'est une imitation en marbre de Purbeck des tombes tournaisiennes. Peu d'années plus tard, les tombiers anglais savaient sculpter dans le marbre de Purbeck des effigies en haut relief, des dais d'architecture et des rinceaux d'un dessin sensiblement meilleur. On peut citer à Peterboroug une tombe d'évêque d'un travail encore lourd et mou; à Exeter, la tombe de l'évêque Marshall, mort en 1206, d'un travail sec, au contraire, avec les draperies à petits plis du style de transition; à Worcester, deux tombes d'évêques de la première

moitié du XIIIe siècle (fig. 166), d'un dessin assez correct et même élégant. Le tombeau de l'évêque Anselme, mort en 1247, dans la cathédrale de Saint-David, est une autre variante de la même tradition; son style est un peu sec.

D'autres effigies tombales en marbre de Purbeck n'ont pas d'encadrement d'architecture. Trois d'entre elles représentent des Templiers dans leur église de Londres. La plus ancienne, de 1200 environ, est la plus belle; la figure énergique et rude d'un vieux guerrier, qui fut en même temps un ascète, est rendue avec un rare bonheur et avec une belle simplicité de dessin; très peu de ces tombeaux, par malheur, ont la même valeur artistique, et celui-là ayant été restauré, il est fort à craindre qu'il ne faille pas faire honneur de ses qualités à l'artiste du XIIIe siècle. Deux



Phot. Enlart.

Fig. 166. — Tombeau d'évêque dans la cathédrale de Worcester.

autres, d'une trentaine d'années postérieurs et moins retouchés, ne sont pas sans mérite, quoique un peu maigres et secs, et l'une des figures est aussi un fort beau portrait, apparemment sincère.

Deux tombes du même temps, à Worcester, n'ont pas les mêmes qualités : celle du roi Jean, exécutée vers 1250, offre un mélange de lourdeurs et de maigreurs, bien que l'allure générale en soit fort belle; et une tombe de dame du temps de saint Louis, encadrée de rinceaux suivant la vieille tradition, n'a pour elle ni l'ensemble, ni le dessin, ni la grâce, ni l'étude sincère des draperies.

La statue de l'évêque Northwold (mort en 1254), à Ely, présente encore les petits plis du XIIe siècle; cette figure, comme plusieurs autres, se fait remarquer par l'énormité et l'écartement des oreilles; au contraire, celle de l'évêque Kilkenny (mort deux ans après) dans la même cathédrale, ne manque ni de correction, ni d'élégance et de souplesse. Elle est de l'époque qui marque l'apogée de l'art des tombiers de Purbeck; car les dernières années du XIIIe siècle ont vu se produire des œuvres lourdes, comme deux monuments d'évêques à Rochester et un autre à Salisbury, et, à Lichfield, celui de l'évêque Patteshull, mort vers 1241. Deux tombes de

dames de la fin du XIIIe siècle, à Romsey et à Abergavenny, ont, au contraire, une certaine maigreur, mais la première n'est pas sans grâce et sans mérite. La seconde est curieuse par l'écu fleurdelysé posé sur le corps de la gisante comme sur celui d'un guerrier.

Le calcaire oolithique a donné beaucoup plus d'aisance au ciseau; mais lorsqu'ils ont eu affaire à cette matière, les sculpteurs sont trop souvent tombés dans la mollesse : c'est le défaut de la tombe de Robert de Gloucester, à Saint-Jacques de Bristol, malgré l'élégante précision de ses draperies; c'est aussi celui d'une tombe de chevalier d'Abeydare qui est, en outre, mal proportionnée. Au contraire, la statue tombale de Guillaume Longuespée, à la cathédrale de Salisbury, est un modèle de dessin élégant et correct, et de belle et simple allure.

Une effigie tombale de chevalier, mal proportionnée, à Bridport, une autre à Sainte-Marie Redcliff de Bristol, la tête d'un troisième à Exeter, sont des portraits très vivants et d'un modelé gras et souple fort remarquable.

La pierre de taille a donné des monuments analogues; le plus beau est l'admirable statue tombale du chancelier Swinfield (mort en 1299) dans la cathédrale d'Hereford. La tête est d'une grave et belle expression; le corps émacié est serré dans une longue robe aux plis multiples élégamment recherchés et supérieurement étudiés. Dans la même église, une tombe de 1280, celle de l'évêque Bronescombe, se recommande aussi par ses draperies; très élégantes également sont les effigies tombales d'un chevalier et d'une dame, de 1300 environ, à Beer Ferrers, celles d'un autre couple contemporain, à Hernby, d'une exécution simple et puissante. Citons aussi d'assez belles statues tombales de la même pierre et du même temps à Rippingale (Lincolnshire). A Westminster, l'effigie tombale de Crouchback, comte de Lancastre, à Abergavenny (Monmouth) une autre tombe de chevalier couché, sont d'une allure noble et simple, et d'un très beau dessin.

Les effigies funéraires en bois de chêne ont dû être en usage dès le XIIe siècle, puisqu'il s'en trouve dans les monuments des Plantagenets à Fontevrault, mais on n'en a pas conservé d'antérieures à la fin du XIIIe siècle. Ce sont les œuvres d'un petit nombre de tombiers qui reproduisent les mêmes modèles, et leur technique est la même que celle de la pierre. M. Prior croit, d'après leur style, que l'atelier était à Londres. L'effigie tombale de George de Cantelupe (mort en 1273), à Abergavenny, est une œuvre d'une belle allure et d'un beau dessin. Le style général, les mains jointes, le double oreiller et l'absence d'écu permettent de le comparer à quelques tombes de Westminster, spécialement à celle de Crouchback.

Parmi les plus anciens gisants de bois, il faut citer la tombe de Simon Borard et de sa femme, à Clifton Reynes (Buckinghamshire). Elle semble

toutefois postérieure à la date de mort de ce seigneur, qui est 1267. Le travail est moins fin, et très simple, les longs plis plats ont un style particulier. A Londres, une effigie de chevalier tenant l'écu et tirant l'épée se voit à Saint-Sauveur, Southwark; c'est une réplique des tombes de pierre du Temple.

Parmi les effigies d'ecclésiastiques, la plus belle, et l'une des plus belles statues tombales d'Angleterre, est, dans le transept de la cathédrale de Canterbury, celle de l'archevêque Peckham mort en 1292.



Phot. C. A. Gardner.
FIG. 167. — Effigie funéraire de Guillaume de Valence à Westminster.

En Angleterre, comme en France, les effigies de bois ont été souvent destinées à être habillées de lames de métal.

A Westminster, en 1271, la statue tombale en bois de la jeune princesse Catherine fut revêtue de lames d'argent, et, en 1296, celle de Guillaume de Valence, qui subsiste dans la même église, est une œuvre de bois revêtue de lames de bronze doré, embouties; mais cette tombe (fig. 167) est de travail français, non anglais. Le style en est bien net, il appartient aux ateliers de Limoges; le grand écu émaillé qui subsiste, les plaquettes d'émail armoriées qui parsemaient la cotte d'armes du chevalier ne peuvent laisser aucun doute sur cette provenance. Enfin, les « tombiers » anglais pratiquèrent aussi l'art de la fonte, et l'on peut citer à cette époque des statues funéraires en bronze coulé.



Phot. Enlart.
FIG. 168. — Tombeau prétendu de Robert, duc de Normandie, à Gloucester.

Les statues tombales anglaises ont un style tout différent de celui du continent et, en général, beaucoup plus dramatique; ce n'est pas la paix de la couche mortuaire; beaucoup de chevaliers sont représentés tirant l'épée du fourreau; certains sont sans écu; par contre, on voit une noble dame, à Abergavenny, sous le bouclier armorié; à Westminster, deux conjoints se tiennent par la main (disposition dont on peut citer un exemple à Limoges); enfin, un

grand nombre d'hommes nobles sont représentés les jambes croisées (fig. 168). Cette attitude a reçu dans la créance populaire une fausse interprétation : elle passe pour le privilège de ceux qui furent à la croisade ; rien n'autorise cette bizarre explication ; on sait, au contraire, que le croisement des jambes est une attitude seigneuriale. Les personnages investis de l'autorité, les juges en particulier, croisent les jambes dans l'iconographie du moyen âge, et, au XVII[e] siècle encore, nos *Civilités* recommandent aux enfants et aux inférieurs de ne pas avoir l'impertinence de prendre cette attitude, réservée aux personnes de qualité.

Phot. Dawkes et Partridge. Wells.

Fig. 169. — Noé construisant l'arche. Façade de la cathédrale de Wells.

Statuaire monumentale. — La façade de la cathédrale de Wells, qui offre le plus bel ensemble de statuaire de la Grande-Bretagne, a été construite de 1220 à 1242. Elle est occupée, du soubassement au pignon, par des combinaisons d'arcatures encadrant des statues. Cette décoration fait retour sur les faces latérales des clochers. C'est un magnifique exemplaire de statuaire monumentale, et très peu d'autres monuments au monde ont une imagerie comparable.

Au sommet de la façade, trois niches étaient occupées par un Christ en majesté, et, probablement, la Vierge et saint Jean ; au-dessous se déroule une galerie des Apôtres, puis neuf anges représentent les diverses catégories de la hiérarchie céleste. Au-dessous, une suite d'arcatures coupées par les pignons des portails est occupée par des scènes de la Résurrection des morts. C'est donc, comme à la cathédrale de Ferrare, une transposition de ce thème du Jugement dernier qui, en France, se groupe et se résume dans le tympan et les voussures du grand portail. Le tympan de celui de Wells ne contient qu'une figure de la Vierge encensée par deux anges ; au-dessus du fronton qui l'encadre, un panneau est occupé par le couronnement de Notre Dame. Au-dessus sont les statues de Salomon et de la reine de Saba. A droite et à gauche de ces statues et au-dessus d'elles, ainsi qu'aux deux côtés du portail, se développent les épisodes de la Résurrection des Morts.

C'est un caractère spécial de l'art anglais d'avoir donné une grande

richesse aux écoinçons (*spandrils*) qui surmontent les arcatures, alors que souvent les chapiteaux de leurs supports sont sans sculpture. Ainsi la petite église de Stone, près Londres, les cathédrales de Winchester et de Wells ont de très riches écoinçons de feuillages, trèfles normands mêlés de quelques animaux fantastiques. Parfois, des écoinçons sont ornés de personnages, le plus souvent d'anges aux ailes déployées, comme au transept construit par l'évêque Hugues d'Avalon à Lincoln (vers 1200) et à celui de Winchester (arcatures des premières années du XIIIe siècle, fig. 170) ; mais les plus beaux exemples sont aux extrémités du transept de Westminster, vers 1240, et dans le célèbre *chœur des Anges* de Lincoln, élevé de 1257 à 1280.

Les anges des écoinçons du transept de Westminster sont les plus grands et les plus beaux; ils datent de 1250 à 1260; dans le croisillon nord qui est le plus ancien, il en subsiste deux sur quatre. Ce sont des œuvres d'un dessin très pur, très noble et très calme, d'une grâce pensive. Dans le croisillon sud, les figures centrales subsistent et les anges sont au nombre de quatre, moins correctement dessinés et moins calmes d'attitudes.



Phot. Enlart.

Fig. 170. — Arcatures de la cathédrale de Winchester.

A Lincoln, dans le chœur des Anges, tous les triangles entre les arcades du triforium sont historiés : la plupart ornés d'anges aux ailes éployées tenant des attributs ; quelques autres de divers sujets : on y remarque l'Adoration des Mages, au côté sud, qui est le meilleur. Ces figures ont la mièvrerie et l'afféterie des œuvres de la fin du XIIIe siècle ; elles n'en sont pas moins très jolies, mais après avoir vu les statues du portail sud, on hésite à les déclarer belles. Dans les écoinçons beaucoup plus petits des arcatures du bas des murs, on a souvent aussi sculpté des anges, tels que ceux du croisillon nord de Winchester, aux ailes épannelées, ceux du croisillon nord de Lincoln, figures en haut relief aux ailes ébouriffées, aux draperies agitées, à l'allure étrange.

La chapelle de la Vierge de Bristol possède une intéressante série d'écoinçons ornés ; mais la plus riche est celle du chœur et des deux transepts de la cathédrale de Worcester. Là sont parsemés dans un capricieux désordre les sujets les plus divers, ornements, végétaux, monstres, histoires de saints et scènes du Jugement dernier. On remarque surtout

dans le croisillon nord du transept occidental saint Michel terrassant le diable, la Résurrection des Morts, saint Michel peseur d'âmes, et dans le bas côté sud du chœur une curieuse scène de damnation, qui devrait faire suite aux sujets précédents. C'est l'une des répliques les plus énergiques et les plus audacieuses de ce thème, si fréquent, du damné tourmenté par les diables, et son expression caricaturale ne peut être dépassée. Le reste de ces sculptures, malheureusement trop mutilées et trop restaurées, est peu expressif, archaïque et maigre. Dans la salle capitulaire en rotonde de Salisbury, une série d'écoinçons du même genre présente un style analogue, mais les sujets sont en ordre parfait. C'est l'illustration de la Bible depuis Adam jusqu'à Moïse.

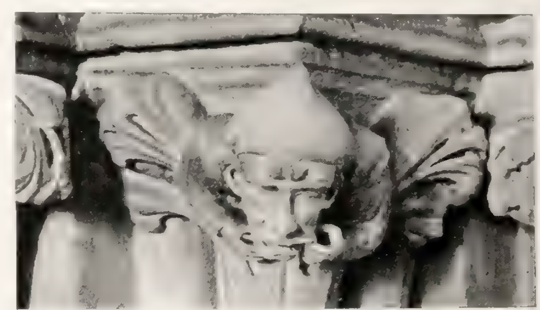


Phot Duncan York.

Fig. 171. — Chapiteaux de la cathédrale d'York.

Les chapiteaux (fig. 171) et les sommiers du XIIIe siècle contiennent un grand nombre de figurines qui comptent parmi les meilleures de la sculpture anglaise. Beaucoup de retombées d'archivoltes, beaucoup de consoles soutenant les supports en encorbellement sont ornées de têtes, quelques-unes d'un beau caractère, spécialement dans les cathédrales de Wells et de Salisbury et au prieuré de Boxgrove près Winchester.

Des têtes plus récentes et d'une grande beauté se voient dans les mêmes églises et aux salles capitulaires de Westminster et de Salisbury, dans le transept oriental de Durham et à Lincoln.



Phot Dawkes et Partridge Wells

Fig. 172. — Cathédrale de Wells. Détails d'un chapiteau du chœur.

Les chapiteaux à figures sont surtout nombreux à la cathédrale de Wells; ils contiennent des caricatures à grosses têtes (fig. 172) émergeant parmi les bouquets de feuillages. Ces figures sont rudes et souvent incorrectes, mais font bien dans l'ensemble et sont d'une fantaisie parfois amusante. On en voit quelques autres à Lincoln.

Les portails de Lichfield, du chapitre de Westminster, et de Lincoln (portail sud-est, fig. 173) ont des voussures de rinceaux de feuillages parmi

lesquels des places sont ménagées pour des figurines. Cette combinaison d'ornement végétal et de figures est spéciale à l'Angleterre. La voussure



Phot. C. A. Gardner.

Fig. 175. — Détail du portail du chœur des Anges à la cathédrale de Lincoln.

de Westminster est la plus belle au point de vue du style des figures; à Lincoln, le relief est plus accentué, les rinceaux sont d'une puissance et d'une beauté remarquables; les figurines des Vertus ont des têtes assez

vulgaires, des attitudes et des draperies maniérées qui annoncent l'art du XIV[e] siècle.

Au portail de la salle capitulaire de Salisbury, les figurines des Vertus et des Vices sont logées sous des dais, comme en France ; elles sont antérieures et d'un meilleur style, qui rappelle beaucoup la façon dont les mêmes sujets sont traités aux porches latéraux de Chartres.

Le portail de l'église abbatiale de Crowland est orné d'un quatrefeuille où étaient sculptées cinq petites scènes de la vie de saint Guthlac, œuvre assez lourde, autant qu'on peut juger aujourd'hui ces bas-reliefs très frustes.

III

LA SCULPTURE CHRÉTIENNE EN ESPAGNE DES ORIGINES AU XIV[e] SIÈCLE[1]

L'étude de la sculpture espagnole du moyen âge rencontre des difficultés exceptionnelles, non seulement à cause de la pénurie de documents authentiques et d'études critiques, mais encore à cause du caractère archaïsant de beaucoup de monuments. Avant d'aborder la période féconde et brillante pendant laquelle l'art espagnol, en imitant l'art français, a produit des œuvres qui égalent leurs modèles et parfois les dépassent, il est nécessaire d'établir le bilan des traditions anciennes, en remontant jusqu'aux périodes plus obscures dont l'histoire sommaire n'a pu encore trouver place dans cet ouvrage.

Les origines. — Les premiers monuments de la sculpture chrétienne avaient été, en Espagne comme en Italie et en Gaule, des sarcophages.

Pour le style des reliefs, comme pour l'iconographie, la plupart des sarcophages chrétiens d'Espagne ne diffèrent en rien des sarcophages de Rome et de ceux d'Arles ; beaucoup d'entre eux en provenaient probablement. D'autres, dont la série est représentée aujourd'hui par un exemplaire unique, venaient sans doute de plus loin. Le sarcophage retrouvé à Ecija dans la province de Séville, par le choix des sujets et la disposition des reliefs, rappelle les sarcophages de Ravenne.

Les Wisigoths, maîtres de l'Espagne entière avant la fin du VI[e] siècle,

1. Par M. Émile Bertaux.

y firent régner une civilisation aussi savante, sinon aussi brillante que l'avait été au commencement du même siècle la civilisation des Ostrogoths d'Italie. Aucune des grandes églises fondées au VIe et au VIIe siècle ne s'est conservée dans son état primitif. Avec le trésor de Guarrazar, dont l'*Armeria Real* de Madrid possède la moindre partie, les seuls monuments de la puissance wisigothique en Espagne sont des fragments de marbre sculpté.

A la fin du Ve siècle, l'empire barbare qui s'avançait de l'Aquitaine jusqu'aux Colonnes d'Hercule avait eu pour capitale Toulouse. Deux siècles plus tard, les villes de cet empire où se concentrait l'activité des souverains et des plus riches évêques furent Mérida, Tolède, Cordoue. Il est encore difficile d'étudier les fragments wisigothiques retrouvés dans ces trois centres, soit sur les planches sans légendes éparses dans la collection inachevée des *Monumentos arquitectonicos*, soit sur les champs de ruines et dans les étroites salles des musées archéologiques où les marbres gisent en désordre.

Parmi ces marbres on distingue des stylobates, des pilastres, des plaques de *transenna*, des devants d'autel. La figure humaine a complètement disparu. Les motifs qui se répètent de ville en ville sont des feuillages très secs, des rinceaux de pampres et des palmettes ou des figures géométriques : croix grecques, chrismes accompagnés de l'A et de l'Ω, étoiles à six rais, grandes rosaces et suites d'arcatures. Ces motifs, dont plusieurs se retrouvent sur les couronnes de Guarrazar, sont ceux qui composent la décoration sculptée des plus anciennes églises de Syrie.

Tout d'abord les conquérants arabes se contentèrent de prendre aux chrétiens les édifices nécessaires au culte, ou même de les partager avec eux. Peut-être des marbriers chrétiens ont-ils sculpté au VIIIe siècle, pour quelque mosquée, des plaques telles que celles de Mérida, sur lesquelles les anciens motifs gréco-syriens de l'époque wisigothique se compliquent d'une suite d'arcs brisés et entrecroisés ou s'accompagnent de caractères coufiques. Dans la période brillante qui commence avec le règne du khalife Abd-er-Rahman, les souverains de l'Andalousie font venir leurs artistes d'un Orient plus lointain et plus splendide que celui dont les rois wisigoths avaient connu le reflet. Cependant quelques traditions de l'art wisigothique survécurent obstinément, avec le vieux rit non romain, dans les chrétientés mozarabes qui continuaient à célébrer leur culte sous la domination musulmane.

La petite ville de Lebrija, à 30 kilomètres de Jerez, conserve une église, Santa Maria, dont la plus grande partie est antérieure à la *reconquista* de la ville par saint Ferdinand (1249). Les formes de l'architecture sont celles des édifices romans élevés dans les royaumes chrétiens d'Espagne; mais les chapiteaux historiés reproduisent encore les motifs

végétaux ou géométriques qui décoraient les plaques de marbre sculptées en Andalousie peu d'années avant ou après l'invasion musulmane.

Les chrétiens refoulés vers le nord emportaient avec eux dans les Pyrénées asturiennes le Code de Réceswinthe, les écrits d'Isidore de Séville et le système de décoration géométrique adopté dans l'ancien royaume wisigoth. Après les premiers succès remportés sur les musulmans et la fondation d'un nouveau royaume, qui eut Oviedo pour capitale, les églises se multiplièrent sur le territoire reconquis. Plusieurs des églises fondées par les souverains du petit royaume sont encore debout. Elles ont été présentées par les plus prudents des archéologues espagnols comme des monuments restés à peu près intacts depuis le IX[e] et le X[e] siècle. D'après cette thèse, les districts montagneux du nord-ouest de l'Espagne conserveraient une série d'édifices de l'époque carolingienne bien plus complète que celles qui subsistent dans les autres pays d'Europe. Mais une thèse opposée a été soutenue récemment : si l'on en croit M. Marignan, les Asturies et l'Espagne entière ne posséderaient pas une seule construction antérieure au XII[e] siècle. La vérité doit être cherchée entre ces deux thèses.

Les plus connus des monuments sur lesquels doit porter la discussion sont deux églises bâties au flanc d'une montagne, près d'Oviedo : San Miguel de Lino et Santa Maria de Naranco[1]. Elles ont été, d'après les chroniqueurs, fondées l'une et l'autre au milieu du IX[e] siècle. Une objection a été soulevée par le critique qui a révoqué en doute l'ancienneté attribuée à ces deux édifices : tous deux sont voûtés. Mais des documents — qui remontent les uns au XI[e] siècle, les autres au X[e] — attestent formellement que dès l'origine les deux églises de Lino et de Naranco ont été l'une et l'autre construites avec des voûtes, — *arte fornicea*, — rien qu'en chaux et en pierre, *pluribus centris forniceis concamerata, sola calce et lapidibus constructa*. Le palais du roi Ramire, élevé à côté de Santa Maria de Naranco, était, lui aussi, bâti « sans bois », — *palatium sine ligno miro opere inferius superiusque cumulatum*. Ces constructions sont citées par les chroniqueurs eux-mêmes comme des nouveautés dignes d'admiration ; elles confirment l'opinion, de plus en plus accréditée, qui fait remonter les essais d'une nouvelle architecture voûtée à l'époque carolingienne. Si l'on en juge par les détails de la construction, — arcs doubleaux, contreforts, — les voûtes de Santa Maria de Naranco ont été tout au moins restaurées et renforcées au XII[e] siècle. Celles de San Miguel de Lino n'offrent pas de signes manifestes d'une reprise.

Ces observations étaient des préliminaires indispensables à l'étude des sculptures qui font corps avec les deux églises voisines d'Oviedo. Les

1. Cf. tome I, 2[e] partie, p. 559-560, fig. 294-295.

reliefs qui décorent les montants du portail de San Miguel de Lino, et qui se font face des deux côtés de l'entrée, ne reproduisent plus les simples motifs géométriques des *transennæ*. Des figurines humaines qui ont donné lieu aux interprétations les plus fantaisistes paraissent dans deux groupes dont chacun est répété par trois fois, d'un montant à l'autre. En réalité, le sculpteur a simplement copié, comme un motif de décoration à multiplier autant de fois qu'il était nécessaire pour couvrir le champ de marbre, les deux feuillets d'un diptyque consulaire d'ivoire : le consul, assis dans sa loge du cirque, la main prête à donner le signal des jeux en lançant la *mappa;* à sa droite et à sa gauche deux gardes, ou peut-être les personnifications de Rome et de Constantinople ; sur l'autre feuillet l'arène, avec les grilles des cages et les périlleux exploits des belluaires et des acrobates. Le modèle était du VIe siècle ou du VIIe. La copie peut-elle être du IXe? Un ouvrage aussi enfantin est presque impossible à dater. Il est, en tout cas, un essai aventureux du marbrier qui a gravé sur les archivoltes de l'iconostase élevé en travers du chœur de l'église une suite de méandres circulaires et de rosaces étoilées ou rayonnant en « soleil » de feu d'artifice, qui sont des motifs communs dans les fragments wisigothiques. Le motif des cercles est développé dans les remplages ajourés des fenêtres, de manière à composer des entrelacs où le vieux motif syrien rivalise de fantaisie légère avec les combinaisons géométriques de l'art musulman. Une sorte de lien continu est établi entre toutes ces sculptures par des frises formées d'une corde double, qui suit la courbe des archivoltes, serpente jusque sur les chapiteaux et se réduit à la grosseur d'une cordelette pour encadrer les petits panneaux à figurines. C'est un développement hypertrophique de l'entrelacs natté, motif plus barbare qu'orien-



Phot. Laurent Lacoste. Madrid

Fig. 174. — Les jeux du cirque. Bas-reliefs sur les montants du portail de San Miguel de Lino, près d'Oviedo (IXe siècle?).

tal, qui va devenir caractéristique dans les monuments des Asturies.

Dans l'église de Santa Maria de Naranco, ces « cordes » doubles arrivent à couvrir de leurs stries les faisceaux de quatre colonnettes qui supportent les archivoltes de l'iconostase et les arcades aveugles qui se développent des deux côtés de la nef unique. Mais des motifs tout nouveaux concourent à la richesse de la décoration sculptée. Ce sont de grands disques de pierre, encastrés, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur de l'église, entre les archivoltes. Au centre de chacun de ces disques est représenté un animal ou un groupe de deux oiseaux affrontés. L'exécution est aussi grossière que celle des reliefs du portail de San Miguel. Le modèle est également oriental. Mais, au lieu de copier un ivoire, le sculpteur barbare s'est manifestement inspiré de disques décoratifs pareils à ceux qui se trouvent encastrés et disposés de même sur les façades des plus anciens palais de Venise bâtis du IXe au XIe siècle à l'instar des palais byzantins. Peut-être des disques semblables ornaient-ils le palais élevé à côté de l'église par le roi Ramire.

Chacun des disques de Santa Maria de Naranco est rattaché à la corniche courante par l'intermédiaire d'une bande de pierre sculptée, qui aboutit à la retombée d'un arc-doubleau et semble le prolonger sur le mur. La décoration n'est plus composée d'animaux fantastiques, mais de figurines représentant des hommes debout et des cavaliers qui semblent courir. Ces figurines ressemblent à celles qui décorent des briques estampées ou de petits reliefs de pierre qui ont été attribués en France à l'époque carolingienne[1].

L'ensemble de reliefs formé, dans l'église de Naranco, par les chapiteaux, les disques et les bandes remonte certainement à une date fort ancienne : cet ensemble se trouve exactement copié dans une petite église perdue au milieu des montagnes, au sud d'Oviedo, l'*ermita* de Santa Cristina de Lena.

Les étranges monuments qui représentent l'art d'Oviedo, la capitale du jeune royaume, forment un groupe isolé. Les traditions qui survivent autour d'eux sont celles de l'art wisigothique. Cet art desséché prolonge dans les vallons de la Galice et jusque dans les villes du littoral cantabrique une interminable vieillesse. Nombre de monuments ou de fragments du XIIe et du XIIIe siècle sont décorés, non seulement comme au IXe ou au Xe siècle, mais comme au VIIe ou au VIIIe. Les exemples ne manquent pas : il suffira d'en citer un seul. L'église de Santa Cristina de Lena a conservé à sa place primitive une plaque de clôture de chœur, décorée de rosaces, de croix et de pampres. Sur la bordure de cette plaque une inscription, dont les lettres sont réservées en relief, nomme un abbé

1. Cf. tome I, 2e partie, p. 590, fig. 515-516.

Flainus, d'ailleurs inconnu. Ces sculptures sont d'aspect plus archaïque que celles des chapiteaux de l'église et des disques à silhouettes d'animaux. Mais comment dater cette *transenna*, lorsqu'on a rencontré dans la crypte de la cathédrale de Santander un couvercle de sarcophage, décoré de motifs géométriques encore plus élémentaires, et daté par une inscription, également réservée en relief, qui mentionne un personnage mort en l'an 1249?

Cependant un essor nouveau de l'art, qui se manifeste clairement dans la sculpture, accompagne les progrès de la puissance chrétienne. Une petite église d'apparence fort ancienne, San Pedro de la Nave, qui s'élève au bord de l'Esla, non loin de Zamora, a conservé ses chapiteaux en forme de trapèze, qui sont couverts de sculptures, ainsi que leurs tailloirs. Le relief est aussi pauvre que sur les disques de Santa Maria de Naranco, et le dessin aussi gauche. Mais au répertoire des motifs géométriques, aux arcatures en fer à cheval, aux silhouettes d'animaux affrontés s'ajoutent des figurines humaines qui ne sont plus des êtres sans rôle et sans nom. Ces fantoches représentent des personnages de l'histoire sacrée : Daniel dans la fosse aux lions (*ubi Daniel missus est in lacum leonum*), Abraham prêt à immoler Isaac (*ubi Abraam obtulit Isac filium suum olocaustum Domino*).



Phot. Bertaux

Fig. 175. — Cuve baptismale de San Isidro de Léon (XIe siècle).
D'après le moulage du Musée archéologique de Madrid.

L'influence de la capitale déchue se manifesta encore faiblement dans les capitales des nouveaux royaumes de Léon et de Castille. A Léon, la cuve baptismale conservée sous les voûtes romanes de San Isidro est probablement le seul reste de l'église où le roi Ferdinand apporta en 1065 les reliques du saint docteur de Séville, cédées par un émir vaincu. Sur l'une des faces du cube aux épaisses parois, deux lions sont affrontés, comme ceux qui décorent les étoffes moresques; sur une autre, trois figurines humaines sont debout à côté d'une sorte de palmier; enfin sur deux des faces reparaît par deux fois, avec de légères variantes, une même suite

de personnages. Il faut un effort d'imagination pour distinguer, dans cette procession monotone, la Vierge assise sur un trône rustique, saint Joseph debout derrière elle, et deux scènes de baptême. Le sculpteur de Léon se répète sans plus de scrupule que celui du portail de San Miguel de Lino. Il se montre aussi impuissant que le sculpteur d'Oviedo à caractériser un type ou un costume. L'une des scènes de baptême est censée figurer le baptême du Christ : le seul indice qui permette de reconnaître les personnages est la présence de la Colombe divine, posée sur la tête même de Jean-Baptiste.

Il existe un sarcophage décoré de reliefs qui a dû être sculpté vers le même temps que la cuve de Léon et qui est l'imitation manifeste de quelque sarcophage chrétien analogue à celui d'Ecija; ce sarcophage, trouvé à Briviesca, est conservé au musée provincial de Burgos. Des figurines humaines, véritables hiéroglyphes sculptés en bas-relief, se suivent sans ordre apparent, pêle-mêle avec un serpent qui paraît être celui de la Genèse, une échelle qui peut être celle de Jacob, un chrisme wisigothique, emblème d'une intervention divine, et des arbres à feuilles de figuier contournés comme ceux qui sont brodés sur la « tapisserie » de Bayeux.

Les chapiteaux de San Pedro de la Nave, la cuve de Léon, le sarcophage de Briviesca forment un groupe qui mérite l'attention de l'historien. Certes ces reliefs sont aussi informes et aussi inintelligibles que les plus grossières et les plus mystérieuses des statuettes exhumées au Cerro de los Santos. Mais ils ne doivent presque rien à l'art musulman, absolument rien à l'art du Nord : ils sont, dans le siècle du Cid, les premiers rudiments d'un art « espagnol ». Cet art enfantin contenait peut-être des germes de vitalité; mais le développement de la nouvelle civilisation chrétienne qui grandissait entre les Pyrénées et le pays des infidèles avait été trop lent. Pendant que les conquêtes de Ferdinand le Grand et d'Alphonse VI préparaient un vaste champ à l'essor national, les résidences royales, les villes épiscopales, les monastères les plus reculés s'ouvraient à une civilisation étrangère, qui étouffa sous des semences précoces et fécondes les germes à peine sortis de la terre d'Espagne.

La sculpture romane.

« A partir du règne d'Alphonse VI, écrit Dozy, l'Espagne fut littéralement inondée de Français. Telle ville fut peuplée entièrement de Français, telle autre eut une rue avec un quartier qui portait leur nom. L'Église devint entièrement française.... Les Français remplissent et réforment les couvents et, désormais, les hautes dignités, les riches bénéfices sont pour eux. Tolède à peine conquise,

c'est un Français, Bernard, qui y devient archevêque, c'est-à-dire primat d'Espagne. » Bernard était un moine de Cluny. Grâce à lui et à son protecteur, Alphonse VI, l'Espagne devint en peu d'années la province la plus florissante de l'ordre clunisien hors de France. L'ordre y atteint son apogée au milieu du XIIe siècle, lorsque Pierre le Vénérable entreprend une tournée d'inspection dans les monastères d'Espagne. Cependant, à cette date, la prépondérance de Cluny commence à être combattue par celle de Cîteaux. Les Cisterciens, introduits en Navarre dès 1151 par le roi Garcia Ramirez, sont admis et favorisés en Catalogne par le comte Berenguer IV, en Aragon par le roi Pedro Atarès, en Castille par Alphonse VII « l'Empereur ». Les deux ordres français ont largement concouru au développement de l'art religieux en Espagne, mais les influences qu'ils exercèrent ne pouvaient être concordantes. La mission de l'ordre cistercien dans le domaine des arts était limitée d'avance par la règle dont saint Bernard avait dicté les préceptes austères. Favorable à la solidité et à la pure beauté de la construction, hostile à la sculpture, comme à toute décoration, cette règle fut strictement suivie dans les fondations que l'ordre multiplia en Catalogne, en Navarre, en Aragon et jusqu'en Castille. De ces immenses maisons de prières il reste des ensembles d'édifices et de ruines qui comptent parmi les œuvres les plus imposantes du moyen âge chrétien. Dans l'intérieur de leur enceinte de ville forte aucune décoration à silhouette vivante n'anime la nudité des pierres.



Phot. de Dom Alfonso Andres. Silos

Fig. 176. — Chapiteaux de 1073-1076.
Cloître de Santo Domingo de Silos (Castille).

Les chapiteaux dont les moines français ont donné les modèles ont des corbeilles lisses, comme ceux de la grande église de Poblet, ou entourées simplement de larges feuilles d'eau, comme les chapiteaux des salles capitulaires de la Oliva, en Navarre, et de Veruela, en Aragon. Le décor végétal n'est détaillé avec soin que dans un monument cistercien du XIIIe siècle, le petit cloître des dames nobles de Las Huelgas.

près de Burgos, où la simplicité des motifs reproduits sur les chapiteaux est enrichie par la délicatesse de la ciselure. Si des ouvriers locaux interviennent, par exemple dans la décoration des cloîtres et des bâtiments conventuels de Poblet, ils répètent, comme s'ils interprétaient dans leur dialecte le mot d'ordre donné, les motifs les plus simples et les plus archaïques, ceux qui étaient déjà traditionnels dans les ateliers wisigoths. Au commencement du XIIIe siècle, ils tressent autour des chapiteaux et des consoles qui portent des arcs en tiers-point toute une vannerie d'entrelacs

Dans le développement de la sculpture romane d'Espagne, le rôle de Cîteaux devait être négatif ; celui de Cluny pouvait être actif. Quelle a été son étendue et son caractère ? Parmi les influences étrangères qui ont concouru à la formation de la sculpture romane d'Espagne, une action prépondérante doit-elle être attribuée à l'art clunisien, c'est-à-dire à une école de sculpture bourguignonne ? Une réponse à ces questions sera préparée par l'étude des monuments. Toute la moitié septentrionale de l'Espagne a conservé des ensembles considérables ou des restes importants de sculpture romane. C'est, dans l'art du moyen âge, un trésor que l'archéologie semble avoir dédaigné.



Phot. Bertaux.

Fig. 177. — Chapiteaux de la fin du XIe siècle. Cloître de Santo Domingo de Silos (Castille).

Pour la plupart des monuments, un essai de classement par écoles provinciales serait prématuré. Le plus simple actuellement paraît être de grouper les séries de sculptures qui ont les mêmes formes spécifiques, imposées par un rôle analogue dans un corps d'architecture. Certaines des séries ainsi formées sont d'ailleurs si nombreuses et si remarquables que leur seule étude promet des conclusions étendues.

Les cloitres a chapiteaux historiés. — Les provinces septentrionales de l'Espagne possèdent plus de cloîtres romans que la France elle-même. En laissant de côté les cloîtres cisterciens et les imitations de ces cloîtres qui se sont multipliées en Catalogne, on compte, pour la période antérieure au XIVe siècle, une vingtaine de cloîtres à chapiteaux

historiés, depuis Barcelone jusqu'à Oviedo et depuis Salamanque jusqu'à Tarragone. Les uns sont attenants à des églises de monastères, les autres à des cathédrales. Leur nombre ne s'explique pas seulement par le développement de la vie monastique et par l'influence qu'elle a exercée sur les habitudes des chanoines réguliers. Plusieurs de ces promenoirs étaient certainement dès l'origine ouverts aux fidèles par des portes multiples. Ils avaient, à côté de l'église, le même rôle que les portiques élevés devant les mosquées. Aujourd'hui encore, quelques-uns des plus vieux cloîtres d'Espagne entourent de leurs colonnades des jardins aussi luxuriants et aussi embaumés que les bosquets d'orangers enclos dans la célèbre cour de l'ancienne mosquée de Cordoue, le *Patio de los Naranjos*.



Phot. Bertaux.

Fig. 178. — Chapiteau de la fin du xie siècle. Cloître de Santo Domingo de Silos (Castille).

Le plus ancien de ces cloîtres dont une partie tout au moins soit exactement datée est celui du monastère de Santo Domingo de Silos, bâti à égale distance de Burgos et d'Osma, au fond d'un vallon, entre les contreforts d'une âpre *sierra*. Le cloître, dont les cent trente-huit colonnes portent autant de chapiteaux historiés, fut commencé, vers le milieu du xie siècle, par l'abbé Dominique, dont le nom est encore vénéré dans l'abbaye. L'un des groupes de chapiteaux, dont les colonnes s'adossent à un pilier élevé au milieu de la face nord du cloître, porte sur son tailloir une inscription qui est l'épitaphe du saint abbé, mort en 1073. Cette inscription a été gravée au temps où le tombeau vénéré se trouvait placé dans le promenoir du cloître, en face du pilier :

Hac tumba tegitur diva qui luce beatur....

Or, les chroniqueurs contemporains de saint Dominique de Silos attestent que le tombeau fut enlevé du cloître dès 1076 et transféré dans l'église, où il resta désormais. C'est seulement au xiiie siècle qu'un monument commémoratif fut placé dans le cloître, pour marquer la place primitive du tombeau; l'inscription fut reproduite, en caractères tout différents, sur le cénotaphe.

Les deux chapiteaux de Silos qui ont été sculptés avant 1076 ne ressemblent en rien à ceux des églises d'Oviedo ou de San Pedro de la Nave. Ils sont couverts d'un véritable grouillement de monstres adossés ou affrontés deux à deux : harpies à têtes de femmes, chacals, aigles dévorant des quadrupèdes. Une foule d'animaux et d'êtres fantastiques, évidemment sortis du même atelier de sculpteurs, pullulent sur la plupart des chapiteaux qui surmontent les colonnades des faces nord et est du cloître. C'est un long défilé des animaux et des monstres de l'Orient, formant des entrelacements qui d'abord semblent inextricables et qui se résolvent toujours en arabesques symétriquement tracées deux par deux.



Phot. de Dom Alfonso Andrès Silos.

Fig. 179. — La Descente de Croix. Bas-relief du cloître de Santo Domingo de Silos (Castille), XIIe siècle.

Les sculpteurs français du XIe siècle connaissaient des monstres d'espèces fort semblables : presque toute la faune romane du nord est d'origine orientale. Cependant certains êtres qui apparaissent sur les chapiteaux de Silos — antilopes ailées et couvertes de plumes, martichores à tête couronnée, que becquètent des aigles — ont une étrangeté unique. Le style de ces sculptures n'a rien d'« européen ».

Peut-on attribuer les plus anciens chapiteaux de Silos à quelque moine ou à quelque laïc, qui aurait pris pour modèle un ouvrage d'art musulman, pareil au coffret conservé dans le trésor de l'abbaye (aujourd'hui au musée provincial de Burgos), et qui, d'après l'inscription, fut achevé à Medina Cuenca, en 1026, par Mohammed Ben Zeiyan ? Mais comment supposer qu'un marbrier chrétien d'Espagne eût acquis toute la

virtuosité d'un artisan oriental dans le siècle où le sculpteur de la cuve baptismale de Léon était aussi impuissant à caractériser la forme d'un lion que celle d'un homme? Il y a d'ailleurs dans les travées primitives du cloître de Silos plusieurs chapiteaux où le décor animal fait place à un décor végétal, composé de plantes grasses et de pommes de pin qui sont exactement stylisées comme dans les édifices de Tolède décorés par des musulmans ou des juifs (Santa Maria la Blanca). Ces morceaux de sculpture monumentale, placés sur les colonnes d'un cloître, et qui semblent empruntés à une mosquée ou à une synagogue, ne peuvent être attribués qu'à un atelier moresque. L'abbaye de Silos possédait, au temps de saint Dominique, des esclaves musulmans. C'est l'un d'eux qui a orné de filigranes l'énorme calice en argent doré conservé dans le trésor du monastère et sous le pied duquel est gravée une inscription au nom du saint abbé. Ce sont d'autres esclaves qui auront décoré les chapiteaux du cloître, dont l'un porte l'épitaphe du même saint. Leur rôle s'est borné à sculpter des feuillages et des animaux. D'autres sculpteurs ont travaillé à la décoration du cloître de Silos à côté d'eux ou après eux.



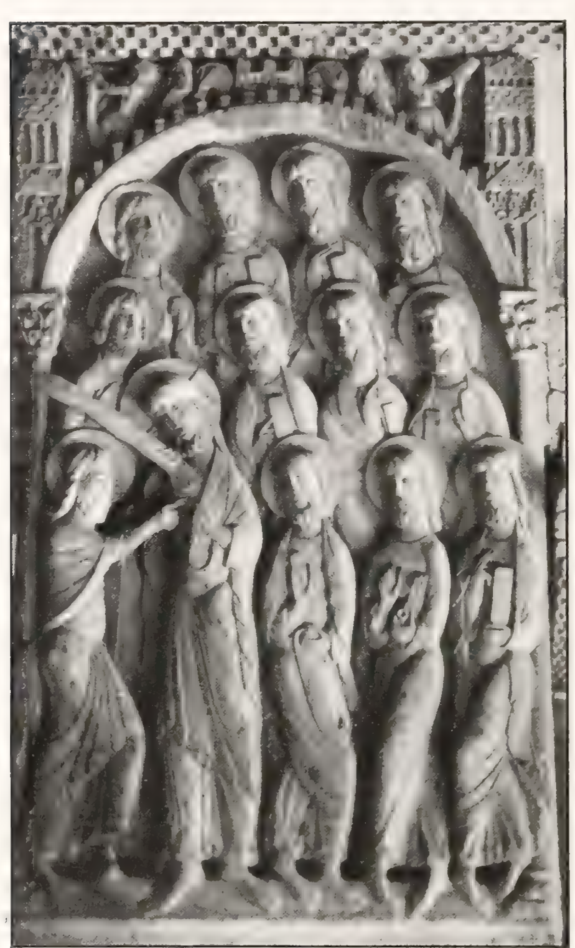
Phot. Bertaux.

Fig. 180. — Les Saintes Femmes au Tombeau. Bas-relief du cloître de Santo Domingo de Silos (XIIe siècle).

Dans chacun des piliers massifs qui occupent les angles du cloître sont encastrés deux grands bas-reliefs; six d'entre eux sont manifestement l'ouvrage d'un même atelier, sinon d'une même main. Ils représentent les dernières scènes de l'histoire évangélique: la Descente de croix, la Mise au tombeau et la Visite des saintes femmes, le Christ et les disciples d'Emmaüs, le Christ apparaissant à Thomas au milieu des Apôtres, l'Ascension du Christ et la Descente du Saint-Esprit.

Le sculpteur ne se souvient plus des informes figurines d'Oviedo ou de Léon ; il n'imite point à sa manière les reliefs des sarcophages romains ; il ne s'inspire point directement des ivoires. Les traditions qu'il représente sont celles d'un art qui s'est formé au nord des Pyrénées.

La suite des sujets représentés sur les anciens reliefs des piliers de Silos reparaît presque tout entière dans la série des reliefs et des statues qui décorent les piliers du cloître de Saint-Trophime d'Arles. Le programme iconographique commun à deux cloîtres de la Provence et de la Castille a été connu également dans l'Aquitaine. C'est en effet à Toulouse, et non point à Arles, qu'il faut chercher les modèles des reliefs de Silos. Plusieurs des apôtres debout autour du Christ dans la scène de l'Incrédulité de Thomas croisent les jambes, comme s'ils tournaient sur eux-mêmes, à la façon de certains derviches. Au pied de la croix, saint Jean éploré a pris cette attitude dansante qui est celle des apôtres groupés jadis deux par deux à l'entrée de la salle capitulaire de Saint-Étienne de Toulouse. Les rapprochements peuvent être poussés jusqu'aux plus menus détails : c'est ainsi que les singuliers rochers en forme de flammèches qui hérissent le sol du Calvaire, dans la scène de la Descente de croix, sont identiques à ceux qui sont figurés sur un ancien chapiteau de Saint-Étienne, et dont jaillit une source où Marie l'Égyptienne vient laver sa longue chevelure. L'un des rares détails des reliefs de Silos qui ne se retrouvent point parmi les débris des monuments romans de la région toulousaine est la coiffure donnée à toutes les figures féminines, — même à la Vierge qui baise la main du Crucifié et à l'image de la Lune qui pleure entre les nuées, au-dessus de la croix. Cette guimpe raidie



Phot. de Dom Alfonso Andrès, Silos.

FIG. 181. — L'Incrédulité de saint Thomas. Bas-relief du cloître de Santo Domingo de Silos (XIIe siècle).

autour du cou comme une fraise du XVI[e] siècle et le bonnet serré sur un voile étroit étaient des modes espagnoles : le sculpteur venu de Toulouse à Silos a introduit dans le drame sacré des détails de costume contemporain qu'il aura observés en Castille.

Ces étranges reliefs sont certainement postérieurs aux chapiteaux de travail musulman exécutés avant 1076. Le modelé rond et sommaire, la raideur de la draperie, dont les mouvements sont indiqués simplement par des stries doubles, les cassures des plis qui découpent sur le bord des vêtements une dentelure aussi régulière que celles des voiles drapés sur les statues archaïques d'Athènes, se retrouvent dans les œuvres primitives de la sculpture toulousaine. Mais les reliefs de Silos montrent un sens du mouvement et de la beauté plastique qui, dans la série chronologique des sculptures de Moissac, ferait penser au tympan fameux du portail, bien plutôt qu'à la série encore barbare des Apôtres. D'ailleurs, ce n'est pas Moissac qui offrira les éléments d'un rapprochement décisif avec les reliefs de Silos. Les personnages demi-nus représentés sur ces reliefs sont presque identiques, par le type, les proportions, les moindres détails de la chevelure et de la draperie, aux figures humaines placées sur les montants du portail de Souillac à côté d'une effroyable mêlée de monstres qui s'entre-dévorent.

La date des reliefs de Souillac n'est pas connue ; pour fixer celle des reliefs de Silos, on n'a qu'un détail : le costume des hommes d'armes qui gardent le sépulcre du Christ. Ils n'ont plus la targe ronde, à la mode musulmane, que tiennent les guerriers dessinés vers l'an 1100 sur un manuscrit de Silos, aujourd'hui conservé au British Museum. Leur écu très haut et pointu, leur longue tunique, leur haubert, qui tombe jusqu'aux genoux et enserre la tête dans un capuchon de mailles, leur heaume presque rond semblent faire partie du harnais de guerre porté vers le milieu du XII[e] siècle.

La décoration du cloître ne fut pas terminée avant le siècle suivant. C'est à cette époque que l'on doit assigner les deux derniers reliefs, placés à l'angle sud-ouest, — l'arbre de Jessé et l'Annonciation. Ils ne se rattachent aux six autres ni par la suite du programme iconographique, ni par les caractères plastiques. La tête souriante et bouclée de l'ange, les draperies finement plissées, les détails mêmes de l'arcature et de son couronnement de tourelles témoignent d'un apport de l'art français du nord. Mais les formes nouvelles se trouvent combinées à Silos avec des formules archaïques ; peut-être, avant d'arriver au cœur de la vieille Castille, s'étaient-elles attardées dans quelque atelier fidèle à d'anciennes traditions locales, comme le furent au XIII[e] siècle les ateliers toulousains. D'ailleurs le relief de l'Annonciation présente bien des particularités qui ne se retrouvent au XIII[e] siècle ni dans le nord, ni dans le midi de la

France. Il peut passer pour la plus ancienne représentation du sujet où l'ange, toujours debout au portail des cathédrales comme sur les miniatures byzantines, soit agenouillé. Il rapproche de la scène de l'Annonciation le motif du Couronnement, qui suit d'ordinaire la Mort de la Vierge. Dans la composition comme l'exécution, la vigueur et la hardiesse d'un véritable artiste contrastent avec une gaucherie manifeste et une série de conventions puériles. Le tout forme une œuvre unique, en son charme bizarre, de la sculpture romane sur son déclin.



Phot. de Dom Alfonso Andrès, Silos.

Fig. 182. — L'Annonciation et le Couronnement de la Vierge. Bas-relief du cloître de Santo Domingo de Silos (XIIIe siècle).

La longue persistance des traditions archaïques à Silos s'est encore manifestée dans la décoration du cloître supérieur, qui fut construit au XIIIe siècle et sans doute peu de temps après l'achèvement du cloître inférieur. Parmi les chapiteaux des galeries du premier étage, la plupart sont ornés de « crochets » de feuillage, copies plus ou moins maladroites des modèles inventés dans le nord de la France; quelques-uns portent des figurines d'un travail sommaire et barbare. Il en est de fort curieuses, comme celles qui représentent des artisans à l'ouvrage, entre autres des souffleurs de verre. Mais les ouvriers locaux qui ont sculpté ces figurines n'ont plus rien de l'habileté qu'avaient montrée les sculpteurs du cloître inférieur — mores, toulousains ou castillans. En plein XIIIe siècle, ils semblent faire retour au XIe.

Il était nécessaire de préciser, dans cet ouvrage, l'histoire artistique d'un monument à peu près inconnu, qui est, sans conteste, le plus ancien des cloîtres romans à chapiteaux historiés, qui ne le cède à aucun pour la richesse de la décoration plastique, et qui, commencé avant les cloîtres les plus célèbres du midi de la France, a été achevé après eux, par le travail de plusieurs générations.

Dans le nombre des chapiteaux et des grands bas-reliefs qui composent la décoration sculptée de ce cloître, il a été possible de distinguer l'apport de deux arts, qui, depuis la fin du XIe siècle, domineront en Espagne : l'art moresque et l'art français.

Les chapiteaux de Silos qui ont été sculptés par des musulmans restent des exceptions dans l'histoire de l'art européen. Lorsque les rois de Castille et d'Aragon, maîtres d'une partie de l'Andalousie, compteront parmi leurs sujets, dans toute l'étendue de leurs domaines, des milliers d'artisans musulmans ou juifs, les souverains, les seigneurs et les prélats emploieront à l'envi ces artisans dont l'habileté tenait de la magie. Du XIIe au XIVe siècle, la faveur des puissants et des riches ne cessera de grandir l'importance de l'art musulman dans l'Espagne chrétienne, de l'art *mudéjar*. Mais cet art ne connaît plus la sculpture et connaît à peine le relief. Il abandonne la pierre et le marbre pour la brique nue ou émaillée et le stuc peint et doré, le décor animal pour les combinaisons géométriques. Il cesse de concourir à la décoration plastique, pour déployer sur les parois des édifices profanes ou sacrés — Alcazar de Séville, *Seo* de Saragosse, clochers de Teruel — ses fantaisies guidées par des épures.



Phot. de D. M. Fau. Barcelone.

Fig. 185. — Chapiteau du cloître de Ripoll (Catalogne). XIIe et XIVe siècles.

Dans toute l'Espagne septentrionale l'influence de l'art français devient prépondérante. L'étude des cloîtres et de leurs chapiteaux historiés montrera comment cet art a enrichi et vivifié les traditions locales.

Les plus archaïques des cloîtres espagnols se trouvent en Catalogne : leur architecture est trapue, leur sculpture très sommaire. Les chapiteaux du cloître primitif de la cathédrale de Manresa, dont il ne subsiste que trois arcades, sont décorés de volutes élémentaires et d'informes têtes

plates; ceux du cloître démoli de San Pere de les Puelles, à Barcelone, dont quelques-uns ont été transportés au musée archéologique de la ville, ont des bosses de forme compliquée, où il est difficile de reconnaître l'image d'un homme ou d'un animal. Ceux du musée archéologique de Vich, qui proviennent de l'ancien cloître de la cathédrale, sont à peine mieux dégrossis.

Quelques cloîtres encore debout au milieu de monastères abandonnés sont les restes les plus importants de cette période primitive. Celui de Santa Maria d'Estany, qui a été achevé ou restauré en partie vers la fin du XIIe siècle, conserve sur deux de ses faces une suite de chapiteaux en forme de tronc de pyramide renversé, dont le décor méplat fait penser aux fragments de l'époque wisigothique. Dans le grand cloître de San Benet de Bages, non loin de Manresa, qui est resté intact depuis le XIIe siècle, l'une des colonnes trapues porte un chapiteau analogue à ceux d'Estany, mais beaucoup plus barbare; on peut distinguer, sur deux faces, le groupe de l'Annonciation et un Christ bénissant. Le relief des autres chapiteaux — où l'on reconnaît, dans la confusion des entrelacs, quelques figurines de moines, d'anges et la Vierge avec un abbé agenouillé à ses pieds — est plus gras et plus mou. Le cloître de Santa Maria de Lluça, voisin des Pyrénées, ressemble à celui d'Estany par la légèreté de ses colonnettes et à celui de Bages par les monstres qui couvrent ses chapiteaux. Il n'y a encore que des monstres sur les chapiteaux du charmant petit cloître de San Pau del Camp à Barcelone, dont les arcades tréflées ont été sans doute imitées de l'architecture moresque. La seule face du grand cloître de Ripoll qui remonte au XIIe siècle a des chapiteaux presque uniquement décorés de rinceaux et de palmettes qui, par la précision du dessin et l'accentuation tranchante des détails, ressemblent exactement aux plus anciennes sculptures du cloître d'Elne, commencées vers 1175.



Phot. Preciado, Huesca

Fig. 184. — Chapiteau du cloître de San Pedro el Viejo, à Huesca (Aragon). XIIe siècle.

L'un des premiers cloîtres espagnols dont les sculptures composent un cycle iconographique se trouve dans le nord de l'Aragon, à Huesca. Il fait partie du très ancien monastère de San Pedro el Viejo. Le monu-

ment, radicalement restauré au XIX[e] siècle, serait à peu près perdu pour l'histoire, sans les moulages et les photographies qui font connaître l'état des originaux jetés au rebut.

Les chapiteaux, dont chacun coiffe deux colonnettes, se partagent en deux séries : les uns, hérissés d'effroyables grappes de monstres; les autres, au nombre de vingt et un, exposant tout le récit de l'histoire évangélique, depuis la rencontre de Joachim et d'Anne à la Porte d'Or jusqu'à la Pentecôte et à l'Assomption de la Vierge. Six grandes figures d'apôtres en bas-relief sont placées à la partie supérieure des quatre piliers d'angle et des deux piliers qui interrompent la colonnade du cloître, au milieu des faces longues du rectangle. Ces apôtres rappellent ceux de Moissac. Le vieux cloître aragonais relève directement de l'art toulousain. Les artisans voyageurs qui ont fait connaître cet art à Huesca ont laissé la trace de leur passage au milieu des montagnes et près du débouché de la route qui conduisait d'Aquitaine en Aragon. La ville de Jaca est la première étape en Espagne après le facile passage du défilé du Somport. Une des hauteurs qui entourent de loin cette ville porte le monastère fameux de San Juan de la Peña. Plusieurs des chapiteaux du cloître, qui représentent des scènes de la vie du Christ, sont presque entièrement pareils à des chapiteaux de Huesca.



Phot. Preciado. Huesca.

FIG. 185. — La Flagellation. Chapiteau du cloître de San Pedro el Viejo, à Huesca (Aragon). XII[e] siècle.

Les cloîtres de San Juan de la Peña et ceux de San Pedro el Viejo rappellent les anciens cloîtres toulousains, non seulement par la richesse de leur iconographie, mais encore par les étranges inégalités que présente l'exécution même de leurs sculptures : autant les figures humaines sont grossières, avec leurs têtes énormes et leurs yeux ronds à fleur de tête, autant la pantomime peut être expressive, l'indication de tel accessoire juste et spirituelle. La date de ces chapiteaux est difficile à préciser d'après le style des reliefs. La coiffure des femmes, tout espagnole, est presque exactement pareille à celle qui est représentée sur les reliefs de Silos. Une inscription, peu connue, qui se trouve gravée sur l'un des piliers d'angle et a été évidemment ajoutée après la construction du pilier, — comme celle qui a permis de dater approximativement le cloître

de Saint-Trophime d'Arles, — est l'épitaphe du prêtre Bernard, mort en l'an du Christ 1159.

Les cloîtres à chapiteaux historiés de San Juan de la Peña et de San Pedro d'Huesca sont les seuls que possède l'Aragon. Pour suivre les progrès de la sculpture dans les cloîtres espagnols, il faut passer du nord de l'Aragon au nord de la Navarre, et revenir ensuite aux provinces maritimes de la Catalogne.

La sculpture navarraise avait été d'abord, après le réveil du XI[e] siècle, aussi primitive que la sculpture catalane. On en peut juger par les chapiteaux de l'*atrium* de l'église de Gazolaz. Dans la seconde moitié du XII[e] siècle, l'art du midi de la France passa en vainqueur les défilés de Roncevaux. Ce sont des Français qui ont sculpté à Pampelune les chapiteaux du cloître de l'ancienne cathédrale, dont quelques-uns ont été retrouvés et exposés dans un coin du cloître charmant construit au XIV[e] siècle à côté du cloître primitif. Sur ces chapiteaux, les motifs de décoration végétale ont pour la plupart les formes charnues et vivaces des rinceaux et des palmettes qui se jouent sur les chapiteaux et les tailloirs du cloître de Moissac. Les personnages qui représentent sur quatre des chapiteaux une suite de scènes de la Passion montrent des formes pleines et nourries comme celles des reliefs de sarcophages antiques. Cependant c'est de la région toulousaine, et non de la Provence, riche en modèles romains, qu'est venu le sculpteur. C'est à Toulouse que l'art a possédé la verve à la fois tragique et triviale qui anime les reliefs des chapiteaux de Pampelune.



Phot. M. Parera. Barcelone

Fig. 186. — La Résurrection du Christ. Chapiteau de l'ancien cloître de la cathédrale de Pampelune (fin du XII[e] siècle).

Il est possible de reconstituer par la pensée l'architecture du cloître dont ces chapiteaux ont fait partie, d'après le cloître de San Pedro la Rua, qui s'est conservé, à une trentaine de kilomètres au sud de Pampelune, dans la petite ville d'Estella. Le cloître d'Estella a dû être

construit aux environs de l'an 1200. Le grand cloître de la cathédrale de Tudela, dans lequel se continue la même tradition artistique, est certainement du XIIIe siècle. Les scènes religieuses y voisinent encore avec des groupes de monstres. Les compositions sont monotones; l'exécution est grossière. Pourtant quelques détails montrent que l'art toulousain, en continuant sa marche dans le royaume de Navarre, se modifiait sous l'action d'influences nouvelles qui venaient du nord de la France.

Pendant ce temps, une école de sculpture romane, moins strictement confinée dans l'imitation des modèles français, s'appliquait en Catalogne à la décoration d'une série de cloîtres qui n'ont plus rien de commun avec les cloîtres primitifs d'Estany et de San Benet de Bages. L'un d'eux est à quelques milles de Barcelone, dans l'ancien monastère de San Cugat del Valles (Saint-Cucufat), devenu le centre d'un bourg coquet. Malgré les mutilations subies par beaucoup de chapiteaux, la décoration sculptée du cloître de San Cugat présente des caractères qui la distinguent de toutes les séries de reliefs énumérées jusqu'ici. Les figurines d'animaux sont rares et n'ont plus la férocité barbare des monstres d'Huesca. La décoration végétale reproduit les rinceaux perlés, les palmettes, les pommes de pin et les grappes du cloître de Ripoll; mais à San Cugat les rameaux qui se nouent ont moins de sécheresse, les feuillages et les fruits stylisés moins de maigreur. Quelques chapiteaux seulement sont réservés pour les scènes sacrées; loin de former un récit continu, comme à Huesca, les sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament se trouvent séparés les uns des autres par des files de colonnes. Ils semblent avoir été choisis et placés au hasard. L'un des plus curieux est celui sur lequel sont réunies quatre figures allégoriques de Vertus : l'une a le voile et l'attitude des « orantes »; les autres, guerrières couronnées, percent de leur lance les Vices abattus sous leurs pieds. Un chapiteau expose



Phot. comm. par D. E. Serrano Fatigati

FIG. 187. — « Noli me tangere ». Chapiteau du cloître de San Pedro la Rua (vers 1200), à Estella (Navarre).

l'histoire du Mauvais Riche et de Lazare, représentée à Moissac. Plus d'un détail familier anime les scènes sacrées. Mais le sculpteur va plus loin : il ébauche sur quelques chapiteaux de véritables études d'après nature : ici ce sont les moines de l'abbaye, avec leur abbé ; là des lutteurs, des bergers et jusqu'à un tonnelier occupé à cercler une barrique. Cependant ce réalisme est tempéré par quelques souvenirs classiques. Il semble que les traditions de l'art toulousain et de l'art provençal aient été combinées dans une œuvre originale et vivante par le sculpteur de San Cugat.

Ce maître ingénieux s'était représenté lui-même, tenant le ciseau et levant le maillet pour achever un chapiteau de même forme que celui qui portait sa propre image. Une main stupide a décapité le sculpteur et a cassé ses bras. Heureusement, une inscription encastrée dans le pilier d'angle, à côté du chapiteau mutilé, nomme la figurine méconnaissable :

HEC EST ARNALLI SCULPTORIS FORMA CATELLI
QUI CLAUSTRUM TALE CONSTRUXIT ; PERPETUA VALE.

L'auteur du cloître de San Cugat s'appelait Arnall Catell : c'est un nom catalan, bien plutôt que français. La signature n'est accompagnée d'aucune date ; d'après des détails de costume tels que la jaquette de mailles portée par les soldats dans le Massacre des Innocents, le cloître voisin de Barcelone doit être placé vers la fin du XIIe siècle.

Deux cloîtres qui ont d'étroites analogies avec celui qu'a construit et décoré Arnall Catell se trouvent à Gérone. Le petit cloître attenant à l'église romane de San Pere de Galligans serait identique pour l'architecture à celui de San Cugat, si la série des colonnes couplées n'était interrompue, au milieu de chacune des faces du rectangle, par un groupe de cinq colonnes, dont quatre sont disposées en quinconce autour du fût central. C'est dans l'un de ces quinconces que se trouve l'unique chapiteau à sujets religieux qui soit introduit dans la décoration du cloître : le sculpteur y a représenté l'Annonciation, la Nativité et l'Adoration des Mages. Les autres chapiteaux sont, pour la plupart, de simples corbeilles de feuilles d'acanthe, qui semblent imitées de modèles arlésiens.

Le cloître de la cathédrale de Gérone est l'un des plus grands d'Espagne. Son architecture est semblable à celle du cloître de San Pere, mais le quinconce de colonnes est remplacé, au milieu de chacune des faces, par deux piliers de maçonnerie. La décoration des piliers du grand cloître de Gérone est toute différente de celle des piliers d'angle du cloître de San Cugat : dans ce dernier, les colonnes adossées au pilier portent seules des reliefs qui entourent la partie visible de leur chapiteau ; dans l'autre, les piliers sont entourés d'une véritable frise de bas-reliefs qui représentent tantôt des monstres, tantôt un récit religieux, tels que les

scènes de la Genèse. Cette disposition du décor sculpté, qui est étrangère à l'école toulousaine et dont l'origine peut être cherchée en Provence, se trouve exactement répétée à Elne. Il est difficile, après les remaniements que ce dernier cloître a subis au XIII[e] et au XIV[e] siècle, d'affirmer que ses parties les plus anciennes soient antérieures au cloître de la cathédrale de Gérone. Si les cloîtres de San Cugat et de Gérone sont l'œuvre d'artistes catalans qui s'étaient assimilé l'art du midi de



Phot. Bertaux

Fig. 188. — Cloître de San Pere de Galligans, à Gérone (Catalogne). XII[e] siècle.

la France, le cloître d'Elne doit être attribué à l'un de ces artistes, plutôt qu'à un Français.

Le travail des sculpteurs qui ont décoré les chapiteaux et les frises du grand cloître de Gérone paraît s'être prolongé pendant plus d'une génération. Une partie du cloître de la cathédrale est sans doute antérieure au cloître de San Pere, si l'on en juge par un détail de costume très précis. L'une des frises du grand cloître représente des tailleurs de pierre qui travaillent en présence d'un évêque : celui-ci porte la mitre à deux cornes du XII[e] siècle. Sur l'un des chapiteaux de San Pere, un évêque, qui se montre au milieu d'une ronde d'animaux fantastiques, a la mitre triangulaire adoptée vers la fin de ce siècle.

D'autres sculptures du cloître de la cathédrale sont postérieures à

celles du cloître de San Pere : un curieux détail le prouve. Sur l'un des chapiteaux du grand cloître, où la Nativité et l'Adoration des Mages sont réunies en un même récit, le lit de la Vierge est posé, de la façon la plus insolite, sur le dos d'un cheval. L'erreur du praticien serait inexplicable, si l'on ne se reportait à un chapiteau de San Pere qui représente les mêmes groupes; ici l'avant-train du cheval se montre en avant du lit monté sur des pieds élevés : c'est une nouvelle scène qui commence. Le sculpteur de la cathédrale, en copiant son prédécesseur, a ajouté aux pieds du lit des sabots de cheval.

Toutes les sculptures du grand cloître de Gérone, quelle que soit leur date, sont l'œuvre d'une même école. Elles ressemblent aux sculptures



Phot. Bertaux.

Fig. 189. — Tailleurs de pierre travaillant en présence d'un évêque. Cloître de la cathédrale de Gérone (Catalogne). xiiᵉ siècle.

de San Cugat par la rondeur du relief, la noblesse des draperies, la beauté presque classique de quelques têtes, qui seraient dignes d'un atelier provençal. En même temps, les détails familiers et pris sur le vif abondent. Les tailleurs de pierre — *magistri picantes lapides vivos*, suivant la formule d'un document catalan — se sont représentés eux-mêmes sur la frise d'un pilier de Gérone, comme le sculpteur Arnall Catell sur un chapiteau de San Cugat. Ils ont multiplié les images des hommes du peuple et de leurs outils de travail, jusque dans les scènes de la Bible. Le bois de l'arche de Noé est débité et façonné par des scieurs de long et des charpentiers; c'est avec une houe de laboureur que Caïn tue Abel.

L'école de sculpteurs qui a travaillé d'Elne à San Cugat, près Barcelone, a étendu son domaine jusqu'à Tarragone. Le cloître charmant qui s'est conservé dans cette ville, au flanc de la haute cathédrale, diffère, à première vue, des cloîtres catalans décorés vers la fin du xiiᵉ siècle. Les larges archivoltes en tiers-point, dont la portée embrasse trois arcades des

portiques et dont le tympan est percé d'un large *oculus*, les contreforts qui révèlent de l'intérieur du jardin la présence des voûtes d'ogives établies sur les galeries, reproduisent les tracés de la plus ancienne galerie élevée dans le cloître cistercien de Poblet, à quelques milles de Tarragone. La sévérité de l'architecture monastique a été égayée par l'addition de détails qui sont des emprunts faits à l'art moresque : les *oculi* ont été garnis d'un remplage finement ajouré; la corniche a été agrémentée de multiples dentelures. Cette combinaison inattendue d'art cistercien et d'art musulman se retrouve dans le plus grand nombre des chapiteaux, dont les larges feuilles d'eau, épanouies comme elles le seraient en France, se ploient suivant le galbe élancé des chapiteaux moresques.



Phot de D. J. Vallvé. Tarragone.

FIG. 190. — L'Adoration des Mages. Chapiteau du portail du cloître de la cathédrale de Tarragone (commencement du XIIIe siècle).

Cependant une grande part est faite à la sculpture dans la décoration du cloître. Les chapiteaux historiés et le magnifique portail qui donne accès dans la cathédrale sont l'ouvrage d'un même atelier. Les sculpteurs qui les ont taillés dans de beaux marbres antiques se sont inspirés visiblement des modèles que leur offraient les ruines romaines de Tarraco. Mais, tout en donnant à leurs reliefs plus de rondeur et de poli, ils ont connu et continué les traditions des sculpteurs qui ont travaillé à San Cugat et à Gérone. Le tympan du portail du cloître de Tarragone, avec son Christ farouche assis au milieu des quatre animaux apocalyptiques, les chapiteaux de ce portail où les sujets sacrés alternent avec les rinceaux d'acanthe et les aigles romaines, rappellent Saint-Trophime d'Arles. Comme à Gérone, les scènes religieuses sont réparties sans ordre sur les chapiteaux et les piliers. Les détails familiers sont plus nombreux encore que dans les autres cloîtres catalans. Quelques-uns d'entre eux sont des inventions uniques dans l'iconographie chrétienne du moyen âge. Caïn enfant, jaloux d'Abel, qui est allaité par Ève, essaie d'arracher son frère des bras de leur mère; quand, arrivé à l'âge d'homme, il a satisfait sa haine, il rapporte à Adam la tunique sanglante d'Abel, comme les fils de Jacob

rapportent à leur père celle de Joseph. Avant le sacrifice d'Abraham, Isaac paraît monté sur l'âne. Les bergers appelés par l'ange dans la crèche de la Nativité ne se contentent pas d'adorer l'Enfant : ils le prennent dans leurs bras.

Il y a encore plus de verve et de vie sur les tailloirs, où sont relégués les images profanes, les groupes de combattants et d'animaux. Le sculpteur met en scène les acteurs de la fable ésopique. Ici un chat fait le mort : deux corbeaux viennent se percher sur son corps; un coq les suit; le chat bondit, les corbeaux s'envolent et le coq est étranglé net. Ce chat a plus d'un tour dans son sac; il reparaît une seconde fois : les souris portent en terre sur une civière le corps de leur ennemi; deux d'entre elles tiennent l'aspersoir et le goupillon; un chien, la pelle sur l'épaule, joue le rôle du fossoyeur. Mais le mort ressuscite : tout vole en l'air; c'est une fuite éperdue.

Les voûtes du cloître de Tarragone ont été achevées en 1224; les sculptures sont toutes antérieures à cette date : comme celles du cloître de Gérone, elles semblent avoir occupé plusieurs générations d'artistes. Le dernier des cloîtres catalans dans lesquels s'est continuée la tradition romane était celui de San Francesch de Barcelone, qui a été démoli au XIX[e] siècle et dont quelques chapiteaux ont été conservés au musée archéologique de Santa Agüeda. Il avait été achevé en 1249.

La ville de Soria, dans la vieille Castille, a conservé deux cloîtres du commencement du XIII[e] siècle, attenants l'un à l'église de San Pedro, l'autre aux pittoresques ruines de San Juan de Duero. Ce dernier cloître est surtout remarquable par la bizarrerie de ses arcades entrecroisées qui, en imitant un motif d'architecture moresque, arrivent à ressembler de la façon la plus curieuse aux arcades arabo-siciliennes des cloîtres d'Amalfi. Les chapiteaux des deux cloîtres de Soria, où les monstres tiennent plus de place que les scènes religieuses, diffèrent entièrement des sculptures du cloître de Silos. Ils ont quelque ressemblance avec ceux des cloîtres catalans.

Ségovie est plus riche encore que Soria en monuments de l'époque romane. Les cloîtres y sont remplacés par des portiques élevés, selon une ancienne habitude espagnole, contre les façades latérales des églises. Entre tous, le portique de San Millan est remarquable par ses chapiteaux, exactement pareils à ceux d'un cloître et tout hérissés de bêtes fantastiques.

Un cloître très riche se trouve isolé aux portes de Salamanque. Il faisait partie du monastère de la Vega, transformé plus tard en un collège rattaché à ceux de la ville studieuse. Le décor animal a pris sur les chapiteaux de ce cloître la même variété et la même vie que sur ceux d'Estella et de Moissac.

Dans le nord-ouest de l'Espagne les cloîtres, beaucoup plus rares que dans le nord-est, ne forment aucun groupe homogène. Celui d'Aguilar de Campoo, qui est le seul reste du grand monastère bénédictin de Santa Maria la Real, reproduit, comme le cloître de la cathédrale de Tarragone, l'architecture du cloître d'un monastère cistercien, San Andrès del Arroyo. Presque tous les chapiteaux qui se trouvent encore à leur place primitive



Phot. comm. par D. E. Serrano Fatigati

FIG. 191. — Cloître de Santillana de Mar (Asturies). Fin du XIIe siècle.

sont ornés de feuillages d'une richesse exubérante, auquels se mêlent à peine quelques monstres. Mais une série de chapiteaux, qui proviennent d'une face ruinée de ce cloître et qui ont été transportés au Musée archéologique de Madrid, sont décorés de figurines humaines et d'animaux monstrueux. On distingue, à côté d'autres scènes de lutte, le Massacre des Innocents. Dans le cloître d'Aguilar de Campoo, architecture et sculpture ne sont pas antérieures au commencement du XIIIe siècle.

Le seul cloître de la région cantabrique dont la décoration rappelle par la variété de ses motifs celle des cloîtres voisins des Pyrénées fran-

çaises et de la Méditerranée, se trouve au bord de l'Atlantique, à Santillana de Mar. Bien que les moulures de ses arcades maladroitement tracées en tiers-point indiquent une date voisine du XIIIe siècle, les reliefs, monstres ou scènes bibliques, sont exécutés avec une grossièreté archaïque. A côté des figurines reparaissent quelques-uns de ces motifs barbares, tels que les entrelacs embrouillés, dont la tradition persista longtemps dans les ateliers indigènes des Asturies.

Cependant l'art du Midi de la France avait pénétré au moins une fois jusqu'au cœur des montagnes qui enferment dans leur enceinte les monuments primitifs de la sculpture espagnole. La cathédrale d'Oviedo a eu, avant son cloître du XIVe siècle, un cloître du XIIe, dont il ne subsiste que deux grands reliefs, représentant saint Pierre et saint Paul. Ces reliefs sont des imitations directes des Apôtres de Moissac.

Tombeaux romans d'Espagne. — Les cloîtres d'Espagne, comme ceux de France et d'Italie, étaient les cimetières des princes et des notables. Parallèlement aux arcades ouvertes sur le jardin central, des arcades ménagées dans les parois abritaient les sarcophages. La disposition primitive de ces *arcosolia*, dont les niches uniformes se suivent en longues files, est conservée dans le cloître de San Benet de Bages. En dehors des cloîtres, quelques sanctuaires écartés où les pèlerins étaient attirés par des souvenirs historiques ou légendaires furent choisis comme lieu de repos par ceux qui pouvaient y faire transporter leur dépouille. La grotte de Covadonga, dans les Asturies, celle de Nájera, dans la Navarre, devinrent des cavernes funéraires.

Les sarcophages de San Benet de Bages sont de simples cuves de marbre nu. Ceux qui sont rangés sous le narthex de San Isidro de Léon et dont l'assemblée compose le « Panthéon des rois », sont plus grands, mais aussi pauvres; il est vrai que quelques-uns d'entre eux ont pris la place de tombeaux plus ornés, qui ont été violés et détruits en 1808 par les soldats de Napoléon. Des sarcophages romains ont servi à la sépulture de quelques rois de Léon et d'Aragon : c'est dans un tombeau sculpté pour un païen que le « roi chaste » repose à Oviedo, et le « roi moine » à Huesca.

Le sarcophage de Briviesca, imitation puérile d'un sarcophage paléochrétien, reste une exception unique. La tradition du décor méplat est conservée au delà du XIe siècle par les marbriers qui décorent des sarcophages dans des provinces fort éloignées les unes des autres. A Covadonga, un sarcophage du XIIe siècle, qui repose sur des lions informes, est couvert, ainsi que le fond de la niche qui l'abrite, d'un lacis d'ornements géométriques. En Catalogne, le cloître cistercien de Santas Creus conserve, à côté de tombeaux plus récents, un sarcophage de la fin du XIIe siè-

cle qui contient les restes d'un Moncada : il est simplement orné de colonnettes et de besants.

Un type fort curieux de monument funéraire se forme en Castille pendant le XIe siècle. Le sarcophage, très simple, décoré d'une croix ou d'entrelacs imitant une vannerie, est placé sous une arcade bilobée dont la retombée centrale, au lieu de s'appuyer sur une colonnette, porte suspendu dans le vide un chapiteau inutile. Ce chapiteau est très probablement une traduction du pendentif moresque dans le langage de l'art roman. Le plus ancien exemple de ces tombeaux castillans se trouvait



Phot. Bertaux.

Fig. 192. — Deux Apôtres; fragments de l'ancien cloître de la cathédrale d'Oviedo (XIIe siècle).

dans le cloître du monastère de San Pedro d'Arlanza, non loin de Silos : après la démolition des ruines de ce monastère, il a été transporté dans le cloître haut de la cathédrale de Burgos. L'inscription gravée sur le sarcophage donne la date : l'an 1113 de l'ère d'Espagne, qui avance de trente-huit ans sur l'ère de l'Incarnation (an du Christ 1075). Avila a conservé plusieurs tombeaux de ce même type.

La décoration des sarcophages espagnols s'enrichit dans la seconde moitié du XIIe siècle, en même temps que le décor des cloîtres. L'influence de l'art du midi de la France, manifeste dans les reliefs des chapiteaux historiés, peut être reconnue dans les sculptures de quelques tombeaux. A Oviedo même, dans le dernier réduit des traditions wisigothiques, un sarcophage conservé au petit musée de ville, celui d'une dame Gontrada, morte en 1184, est décoré d'oiseaux et de chiens qui se

mordent les uns les autres, à la façon des monstres du portail de Moissac.

Les tombeaux romans décorés de figures humaines sont rares en Espagne. Mais ceux qui ont été conservés offrent un intérêt exceptionnel.

Le couvercle d'un sarcophage de la cathédrale de Lugo, qui passe pour contenir les restes de la mère de saint Froilán, est orné d'un groupe qui représente la défunte, cadavre nu et insexué, de proportions démesurément longues, tenu dans un linceul par deux anges volants, qui l'emportent au ciel, tandis que d'autres anges sortent des nuées. Ces reliefs reproduisent un motif qui se trouve répété sur un certain nombre de ces petits reliquaires en émail de Limoges, que le commerce répandait à travers l'Espagne. Le tombeau de Lugo, conservé dans une province qui resta fidèle aux traditions romanes, n'est certainement pas antérieur au XIIIe siècle.

Le motif de l'âme emportée par les anges avait été représenté dès le



Phot. Bertaux

FIG. 193. — Sarcophage de Doña Blanca, reine de Castille († 1158). Crypte du monastère de Nájera, près Logroño.

milieu du XIIe siècle, en même temps que d'autres motifs, sur le sarcophage d'une reine espagnole, Doña Blanca, fille du roi de Navarre, Garcia Ramirez, et femme du roi de Castille, Sancho III *el Deseado*, morte en 1158, après avoir donné le jour à l'enfant qui devait être le roi Alphonse VIII et le vainqueur de las Navas de Tolosa. Son tombeau existe encore dans la grotte de Nájera. Sur le couvercle du sarcophage le Christ est représenté, au milieu des Apôtres. Les reliefs de la face antérieure associent aux espérances de la gloire céleste le tableau des douleurs terrestres. Deux anges emportent l'âme de la reine au-dessus du lit où son corps est étendu. A droite le roi pleure, entouré de ses chevaliers; à gauche des femmes désolées soutiennent une infante dont le visage grimace sous les cheveux épars.

L'art funéraire de l'Espagne prend au XIIIe siècle une richesse extraordinaire dans des régions qui, comme la Castille, n'ont abandonné que tardivement les formes romanes. Aucun tombeau du midi de la France ne peut être comparé au mausolée somptueux et bizarre qui est conservé dans l'église de la Magdalena, à Zámora. Le mort, un Templier, est couché dans

un véritable lit. Des reliefs encastrés dans la paroi, au-dessus de la couche funèbre, montrent l'âme nue emportée par deux petits anges, entre deux grands anges thuriféraires. Le tombeau est surmonté d'un dais massif, porté sur des colonnettes trapues. Chapiteaux et tympans sont couverts de monstres entrelacés. Le couronnement est tourelé comme une forteresse, tandis que deux coupoles basses et godronnées, creusées dans



Phot. comm. par D. M. Parera, de Barcelone.

Fig. 194. — Tombeau d'un Templier; église de la Magdalena, à Zamora (xiiie siècle).

le ciel de ce lit de pierre, imitent les fantaisies légères des boiseries moresques.

Le plus magnifique des tombeaux romans d'Espagne par sa décoration sculptée, sinon par son architecture, est un reliquaire, celui de saint Vincent et de ses deux sœurs, Sabina et Christeta, élevé dans le chœur de l'église de San Vicente, à Avila. Le dais qui le surmonte de son toit de pagode n'a été ajouté qu'au xve siècle. Le sarcophage du xiiie est porté par dix colonnettes : depuis les fûts cannelés ou striés de manière fantaisiste jusqu'aux fines imbrications dont le réseau couvre le toit du sarcophage, tout le vieil édicule de marbre est ciselé plutôt que sculpté. Les reliefs, d'une exécution libre et souple, sont fort curieux par l'étirement et l'amincissement extrême des proportions. C'est un caractère qui ne se

retrouve en Espagne de manière aussi frappante que dans un autre monument de la sculpture funéraire, le sarcophage de Lugo, et qui semble révéler une influence bourguignonne.

La décoration sculptée des églises. Chapiteaux historiés. — Un livre considérable serait nécessaire pour l'énumération et l'analyse des détails de décoration sculptée qui font corps avec les églises romanes d'Espagne. Il faut se borner ici à citer un monument dont les sculptures diffèrent notablement de celles qui ont été étudiées dans les galeries des cloîtres. L'église de San Martín, à Frómista, près de Palencia, est un véritable musée de sculpture romane. Les modillons du chevet, avec leurs monstres aussi grands que des gargouilles de cathédrales, les chapiteaux historiés de la nef, taillés dans d'énormes blocs de marbre, sont également remarquables. Deux ateliers ont travaillé, sans doute en même temps, aux sculptures de cette église. L'un avait encore toute la gaucherie des vieux marbriers d'Oviedo ou de Léon : cet atelier local n'a pris de l'art toulousain, qui se répandait à travers l'Espagne, que quelques détails insignifiants. L'autre atelier a mieux connu l'art du midi de la France, comme le prouvent des enroulements de rinceaux et des groupes de monstres d'une vigueur et d'une fantaisie étonnantes. Mais l'artiste qui dirigeait cet atelier s'est encore inspiré d'autres modèles. Il a étudié des sarcophages antiques, pour y copier des figures entières, qu'il a laissées nues, et qui, dans les formes de leurs corps et dans le sourire de leur visage, font apparaître, au milieu des monstres barbares qu'elles combattent ou chevauchent, une vision fugitive de la beauté oubliée. D'après les détails du décor végétal qui les accompagne, ces sculptures doivent être fort anciennes; elles remontent sans doute à la première moitié du XII[e] siècle. Le souffle de Renaissance qui, venu on ne sait d'où, a passé alors sur la « Tierra de Campos », n'a touché, semble-t-il, qu'un artiste et s'est aussitôt perdu.

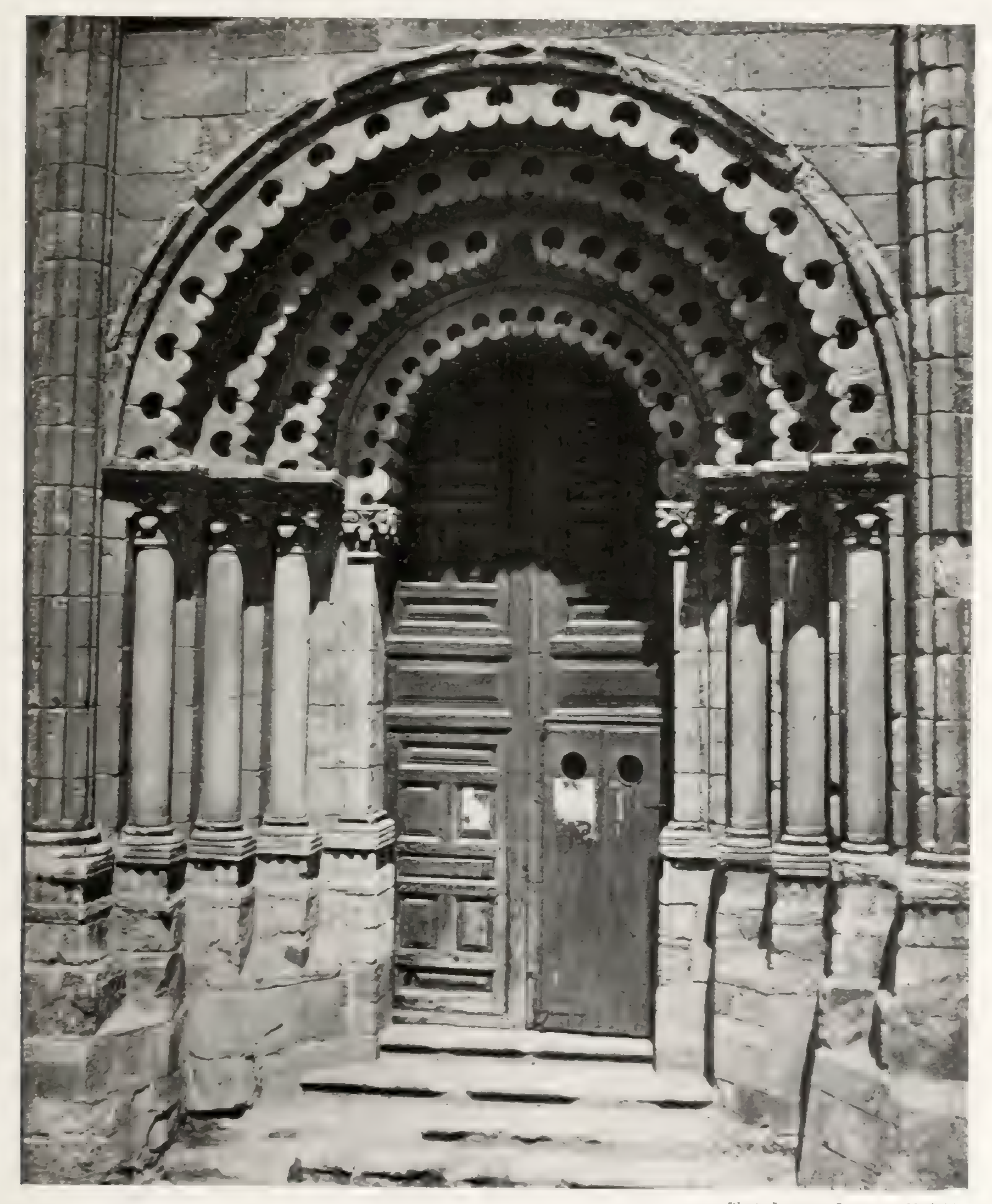


Phot. D. J. Sanabria.

Fig. 195. — Chapiteau de Frómista (XII[e] siècle).

Les portails romans d'Espagne. Types primitifs. Influences de l'art moresque. — Les chapiteaux historiés qui abondent dans bien d'autres

églises d'Espagne, depuis la cathédrale de Tarragone jusqu'à celle de Salamanque, déconcertent les essais de classification, parce qu'ils ne composent pas, même à l'intérieur d'un édifice, des ensembles ou des



Phot. Laurent-Lacoste, Madrid

Fig. 196. — Portail dit de l'Évêque, à la cathédrale de Zámora (XIIe siècle).

suites iconographiques comparables à ceux qui se rencontrent dans les cloîtres. Les seules parties de la décoration sculptée des églises qu'une étude rapide puisse grouper d'après des analogies bien définies sont les portails. Ceux-ci forment des séries dans lesquelles on peut suivre les progrès, plus ou moins lents selon les régions, qui conduisent de la

simplicité primitive à une complexité qui rivalise avec celle de la vie.

Un type élémentaire de portail s'est formé dès le XI[e] siècle dans les provinces chrétiennes de l'Espagne, et s'est conservé dans plusieurs d'entre elles jusqu'à la fin du XII[e]. Les chapiteaux sont très simples, et le tympan nu ou absent. On peut citer comme une exception unique le portail de la collégiale de Cervatos (province de Santander), consacrée en 1199, dont le tympan est couvert d'un tissu d'entrelacs de goût moresque, coupé d'une sorte de large galon sur lequel se détachent des silhouettes de lions affrontés et adossés les uns aux autres à la file.

Dans la plupart des portails archaïques, la décoration sculptée se développe uniquement sur les archivoltes. Celle du portail de San Isidro d'Avila, aujourd'hui placé comme une ruine pittoresque dans le jardin public de Madrid, le Buen Retiro, n'a pour ornement que des étoiles et des rosaces, gravées plutôt que sculptées. D'autres sont ornées d'un simple cordon d'entrelacs ou pointillées de petites boules, comme les archivoltes du portail de San Pedro d'Arlanza, qui a été transporté au Musée archéologique de Madrid. Sur quelques portails primitifs de la région de Ségovie, chacun des claveaux porte une silhouette méplate, monstre ou homme, très grossièrement dessinée et découpée (église paroissiale de Las Navas de Riofrio, *ermita* de Nuestra Señora del Soto, près Revenga, etc.). Cette décoration d'archivolte se trouve reproduite au XII[e] siècle sur le portail d'une église de Prémontrés, celle d'Arenillas de San Pelayo, dans la province de Palencia : ici les figurines alignées en demi-cercle ont pris un relief robuste ; elles rappellent singulièrement la décoration des portails de la Saintonge.

Les archivoltes dentelées, qui sont communes dans les mosquées et les palais arabes de l'Andalousie et du Maghreb, et qui ont été employées exceptionnellement par les architectes des églises romanes d'Espagne dans la construction même des nefs (comme à San Isidro de Léon), donnent à un certain nombre de portails espagnols un caractère oriental. Ce détail de décoration architecturale a été reproduit jusque dans le midi de la France. Pourtant c'est dans quelques régions d'Espagne que les arcs dentelés ont été employés de la façon la plus suivie à la décoration des portails, et tracés avec le plus de netteté en même temps que de fantaisie.

Le motif se montre dans toute sa pureté à Zámora, vers la fin du XII[e] siècle, au vieux portail de la cathédrale, dit Porte de l'Évêque (*Puerta del Obispo*), et au portail de l'église de la Magdalena. En Galice, quelques portails ont des dentelures encore plus capricieuses, qui semblent imiter un monogramme coufique indéfiniment répété. Une archivolte découpée sur ce patron, et qui surmonte un arc nettement tracé en fer à cheval, s'est conservée à l'entrée d'une petite église de Compostelle, San Felix de

Solovio. D'autres, toujours identiques, dessinent leurs festons sur les deux portails qui ont été élevés vers le milieu du XIIIe siècle aux extrémités opposées du transept de la cathédrale d'Orense. Ici le motif emprunté à l'architecture musulmane se trouve combiné avec toute une décoration sculptée en haut relief.

En Navarre, l'arc lobé et festonné ne joue dans la construction des portails romans que le rôle d'un accessoire insignifiant. Celui qui découpe ses pointes à l'entrée d'une église de Puente la Reina est surmonté d'une



Phot. Bertaux.

Fig. 197. — Porte du Palais, à la cathédrale de Valence (vers 1262).

quadruple archivolte couverte de figurines en bas-relief, à l'imitation des portails de France. Dans chacun des festons est inscrite la silhouette d'un ange.

Les portails aux arcades lobées ont pris dans le nord-est de l'Espagne un développement tardif et remarquable. La cathédrale romane de Lérida, élevée au sommet d'une acropole de rocher et transformée en une énorme caserne qu'entourent des fortifications et des bastions, a conservé intacte la porte de son transept méridional, connue sous le nom de Porte des Infants (en catalan, *Puerta dels Fillols*). Les archivoltes sont découpées menu en figure de zigzags ou d'arcs entrelacés ; des rinceaux, des palmettes, des silhouettes d'animaux minuscules couvrent les chapiteaux, les archivoltes non dentelées et les triangles mêmes des festons ; ces arabes-

ques sont aussi finement refouillées que celles qui décorent les coffrets moresques d'ivoire.

Le portail de Lérida fait corps avec un édifice commencé en 1208 et consacré en 1278. Il a dû être exécuté vers 1260. En effet, un portail presque identique a été élevé à l'entrée du transept méridional de la cathédrale de Valence, dont la construction a été commencée en 1262. On l'appelle la Porte du Palais (en catalan, *Puerta del Palau*). Les donateurs de ce portail ont fait graver leurs noms entre les modillons de la corniche et fait sculpter leurs portraits par couples sur les modillons eux-mêmes. Les hommes sont tête nue, avec les cheveux longs et coupés droit ; les femmes sont coiffées d'un chaperon ou d'une sorte de tiare en toile empesée. Tous appartiennent à des familles d'immigrants qui venaient de Lérida. Le sculpteur de la Porte des Infants ou l'un de ses élèves directs aura été appelé par eux à Valence. En décorant la Porte du Palais, il a redoublé de virtuosité, au point de détacher complètement les ornements d'une étroite archivolte sur une moulure évidée, en passant les outils derrière les tiges frêles et les minces figurines.



Phot. Preciado. Huesca.

Fig. 198. — Portail de l'église San Pedro, à Huesca (première moitié du XIIe siècle).

L'iconographie sacrée s'est développée dans un grand nombre de monuments espagnols depuis le commencement du XIIe siècle. Ces monuments se trouvent épars dans les divers royaumes chrétiens : la succession historique des motifs et des formes doit être reconstituée en dehors de tout ordre géographique, et comme à vol d'oiseau.

Un motif archaïque et encore géométrique, le chrisme, a été reproduit avec une remarquable persistance dans la décoration des portails romans d'Espagne. Il y garde la forme de monogramme compliqué qui se trouve sur les fragments de l'époque wisigothique. Un curieux commentaire de ce monogramme est donné par une inscription gravée au commencement du XIIe siècle sur le tympan du portail de la cathédrale de Jaca :

Hac in scriptura, lector, si gnoscere cura,
P Pater est, A genitus duplex est et S spiritus almus.
Hi tres in jure dominus sunt unus et idem.

Ce même hiéroglyphe, où un clerc a cru lire, avec le nom du Christ, les signes des trois Personnes de la Trinité, est répété, non loin de Jaca, sur les deux portails ruinés de Santa Cruz de la Serós. L'un des sculpteurs qui ont décoré le portail de la cathédrale de Jaca et les chapiteaux du portique latéral de cet édifice est venu travailler à Huesca; il y a reproduit par trois fois le chrisme wisigothique porté par deux anges, sur les portails de l'église et du cloître de San Pedro. Pour composer la décoration de l'un de ces portails, le chrisme est placé au-dessus d'un bas-relief de l'Adoration des Mages, comme un tympan au-dessus d'un lin-



Phot. Laurent-Lacoste. Madrid.

FIG. 199. — Tympan d'une porte latérale de l'église de San Isidro, à Léon (première moitié du XIIe siècle).

teau. Les larges faces des rois mages, leur barbe dure, leurs tuniques raides à plis cassés droit rappellent, comme les chapiteaux du portique de la cathédrale de Jaca, les œuvres les plus archaïques de la sculpture toulousaine. Au nord des Pyrénées, le chrisme wisigothique se trouve uni à un ensemble compliqué de reliefs du même style sur le portail de l'église Sainte-Marie d'Oloron.

Un chrisme identique, porté par deux anges volants, est figuré, au-dessous d'un médaillon de l'Agneau de Dieu, flanqué de deux Prophètes agenouillés, sur le tympan d'un portail latéral de l'église San Andrès d'Armentia, près Vitoria; une inscription nomme le donateur, *Rodericus*, évêque de Calahorra. Le même cercle, contenant le même monogramme accompagné des mêmes lettres, reparaît au cœur de la Castille sur le por-

tail de l'église de la Virgen de las Peñas, à Sepúlveda, et, à l'extrémité occidentale de la Galice, sur un portail latéral de la basilique de Santiago de Compostelle; mais sur ces portails, le motif archaïque se trouve perdu au milieu d'une foule de figures humaines.

Portails de style toulousain. — Parmi les portails d'Espagne qui, dès la première moitié du xiie siècle, se couvrent de bas-reliefs, il en est dont les sculptures, tout en offrant un sens religieux, ne forment pas un ensemble d'images régulièrement ordonné. Les deux portails latéraux de San Isidro de Léon appartiennent à l'édifice consacré en 1147. Le tympan du plus grand de ces portails est composé de plusieurs plaques de marbre assemblées. Celle qui fait office de linteau représente le Sacrifice d'Abraham. Trois autres, taillées de manière à suivre la courbe de l'archivolte, sont occupées par une image de la Main divine et par des anges volants. Les archivoltes sont massives et simples, mais les sculptures débordent largement sur l'avant-corps dans lequel le portail est percé; deux statues debout sur des têtes de taureaux se font pendant, à droite et à gauche de l'arcade. Elles représentent l'une un saint évêque, Isidore de Séville, coiffé d'une sorte de tiare basse comme le saint Pierre du vieux cloître d'Huesca, l'autre une sainte aux cheveux dénoués, sans doute l'une des sœurs de saint Vincent. Au-dessus de ces deux statues, des bas-reliefs de marbre, encastrés dans la pierre de la muraille et dont quelques-uns sont tombés, représentaient une série de musiciens et la suite complète des signes du Zodiaque. Sur le second portail plus petit, la décoration du tympan est formée de trois plaques, dont chacune est consacrée à un sujet distinct : le Descente de croix, les Saintes Femmes au Tombeau, l'Ascension. Deux statues encastrées dans la paroi du transept et disposées comme celles qui accompagnent le grand portail, représentent saint Pierre et saint Paul. Par la disposition et le style des sculptures, les deux portails latéraux de San Isidro rappellent manifestement le portail latéral de Saint-Sernin de Toulouse. Doit-on supposer qu'un sculpteur ait été appelé directement de France dans la capitale du royaume de Léon? Avant de répondre à cette question, il est nécessaire d'étudier un portail qui ressemble étroitement à ceux de San Isidro, mais qui est beaucoup plus grand et plus riche.

La basilique de Saint-Jacques, à Compostelle, dont l'architecture, presque identique à celle de Saint-Sernin de Toulouse, a été certainement dessinée par un maître d'œuvre français, a conservé l'un de ses portails latéraux, qui est contemporain de la construction du transept. Ce portail regarde le midi. On l'appelle la Porte des Orfèvres (*Puerta de Platerias*). Sur l'un des montants du portail est gravée une inscription énigmatique qui mentionne la date de la fondation de l'église : 1078. Les reliefs qui

couvrent le portail lui-même et la paroi sont postérieurs à cette date, mais antérieurs au milieu du XIIe siècle : ils se trouvent exactement décrits dans un manuscrit donné à la cathédrale de Compostelle par des pèlerins français vers 1140 (entre 1137 et 1143).

Ce document, l'un des plus précieux que possède l'archéologie du moyen âge, permet de préciser le sens ou la place primitive de quelques

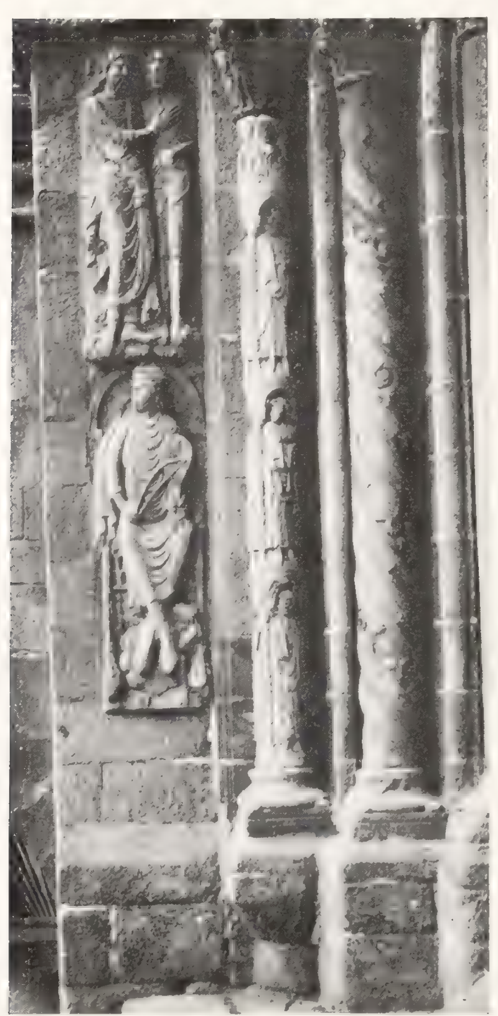


Phot. Bertaux.

Fig. 200. — La *Puerta de Platerias*, porte du transept méridional de la cathédrale de Compostelle (première moitié XIIe siècle).

détails des sculptures. Trois des onze colonnes qui soutiennent les archivoltes de la baie sont en marbre blanc et couvertes de figurines d'apôtres et de prophètes disposées sous des arcatures, à la manière des grands Apôtres de Moissac. Les deux tympans, comme ceux des portails latéraux de San Isidro de Léon, sont composés de plusieurs plaques de marbre sur lesquelles se trouvent juxtaposés des sujets différents : à droite le Baiser de Judas, le Christ devant Pilate et la Flagellation sont placés immédia-

tement au-dessous de l'Adoration des Mages et de l'Apparition de l'ange aux rois endormis; à gauche, le motif principal est la Tentation du Christ dans le désert; le reste du tympan est rempli par des anges volants et des diables rampants à forme de chien, auxquels est jointe une grande et étrange figure de femme assise. Dans les écoinçons des deux arcades, quatre anges soufflent dans des trompes comme pour appeler les morts au dernier Jugement. A leur appel, Abraham sort du tombeau (inscription : *Surgit Abraham de tumulo*), au-dessus de la colonne du milieu et du chrisme archaïque, porté par deux lions adossés. Le patriarche a vu le Jour du Seigneur (Jean, VIII, 56); au-dessus de lui apparaît le Christ, non pas assis sur son trône de Juge, mais debout sur le mont de la Transfiguration. A sa droite est saint Jacques, entre deux arbres que la description ancienne appelle des cyprès; derrière lui sont alignés six des Apôtres. D'autres bas-reliefs semblent encastrés au hasard dans la paroi. Tous n'étaient point placés dès l'origine sur cette façade de l'église. Quelques-uns d'entre eux, comme le groupe qui représente Adam et Ève chassés du Paradis terrestre, sont mentionnés dans la description du XIIe siècle parmi les sculptures qui décoraient le portail latéral du nord. Lorsque ce portail fut démoli au XVIIIe siècle, certains de ses fragments ont servi à boucher les vides que le temps avait faits dans la décoration de la façade méridionale; d'autres ont été disposés à droite et à gauche du portail, à la hauteur des colonnes : ce sont des morceaux remarquables, qui représentent la Création de l'homme, le Sacrifice d'Abraham, le roi David jouant de la viole, les jambes croisées et les pieds posés sur un lion.



Phot. Bertaux

FIG. 201. — Le Créateur et Adam; le roi David. Bas-reliefs provenant du portail du transept nord de la cathédrale de Compostelle.

Cette combinaison de deux portails a achevé de brouiller l'écheveau

du fil conducteur que la description du XIIe siècle offrait aux pèlerins. Mais dès l'origine, les bas-reliefs ont été rapprochés sans ordre; quelques-uns d'entre eux ont pu donner prétexte aux plus singulières interprétations. Telle fut la mystérieuse figure de femme qui se montre à côté de la scène de la Tentation du Christ. Elle est décrite dans le manuscrit de 1140 à la place même qu'elle a conservée, sur le tympan de gauche. « C'était, dit-on, une femme adultère, contrainte par son mari à tenir sur ses genoux la tête coupée de son amant et à embrasser quotidiennement cette tête, chaque jour plus informe et plus fétide. » En réalité, la tête de mort est la tête d'un animal que la femme tient sur ses genoux. Le sujet est facile à déterminer, si l'on rapproche cette figure d'une autre toute semblable et de même dimension, qui a été encastrée également dès l'origine sur l'un des montants de la porte de droite, en face d'une figure d'apôtre. Cette seconde femme porte sur ses genoux un lion qui ressemble à un caniche. Elle avait été destinée par le sculpteur à former avec l'autre un couple. Les deux mystérieuses figures, si on les réunit par la pensée, se trouvent composer un groupe identique à celui des deux femmes assises côte à côte sur un bas-relief du Musée de Toulouse, provenant de Saint-Sernin, et qui portent, l'une un lion, l'autre un mouton, deux des signes du Zodiaque: *Signum leonis*; *signum arietis*. Les deux reliefs de Compostelle, comme le relief de Toulouse, et comme douze des reliefs de San Isidro de Léon, devaient figurer dans un zodiaque dont les morceaux ont été disposés de la façon la plus maladroite lors de l'assemblage des sculptures du portail : quelques-uns d'entre eux seulement ont été logés au-dessus de l'arcade de gauche.



Phot. Bertaux.

Fig. 202. — Un signe du Zodiaque (le Lion). Détail d'un bas-relief de la *Puerta de Platerias* Cathédrale de Compostelle.

Est-ce l'un des sculpteurs du portail qui présida à ces transpositions dont le résultat fut de rendre une partie de l'œuvre inintelligible pour les

contemporains mêmes de l'artiste ? Peut-être était-il parti laissant ses marbres sur le chantier. Les maîtres qui ont décoré les deux portails du transept de Compostelle, celui du sud, qui est encore debout, celui du nord, dont quelques morceaux ont été conservés, étaient des étrangers. Deux mains ou plutôt deux manières sont faciles à distinguer. Dans les reliefs qui couvrent les trois colonnes historiées et dans ceux qui étaient destinés aux deux tympans, les figures sont courtes, les visages grossiers, les plis rares et droits. Un artiste plus savant et plus souple a donné aux figures qui devaient prendre place au-dessus des arcades des proportions plus longues, des draperies plus fines et plus souples, des visages plus beaux. Ces sculpteurs représentent deux générations successives d'une même école, qui est l'école toulousaine.



Phot. R. Kœchlin

Fig. 203. — Les signes du Lion et du Bélier. Fragment d'un Zodiaque provenant de Saint-Sernin.

(Musée de Toulouse.)

Il faut admettre que, depuis la fondation de l'église jusqu'aux travaux entrepris pour la décoration des façades du transept, un courant continuel a entraîné des architectes et des sculpteurs français du Midi, par le « Chemin de saint Jacques », jusqu'à la ville qui était pour toute l'Europe latine comme une seconde Rome. C'était le temps où Compostelle était pleine de marchands et de moines français, où un clerc y rédigeait en français, pour la gloire de saint Jacques et de Charlemagne, la Chronique du Pseudo-Turpin, où la porte du transept nord, celle dont quelques fragments ont survécu, était appelée la « Porte française », *Porta francigena*.

Les étrangers qui avaient travaillé à Compostelle se sont transportés à Léon avant 1147. Il est à peu près certain que les portails de la basilique de Saint-Jacques ont été exécutés les premiers. Le portail du sud était dans l'état où il est resté, et les morceaux conservés du portail du nord étaient achevés à la date de 1140, où ils ont été décrits. Cette constatation faite sur un monument d'Espagne est importante pour l'histoire de l'art français. L'étude des portails anciens de Compostelle oblige à repor-

ter dans la première moitié du XIIe siècle quelques-unes des œuvres les plus remarquables de la sculpture toulousaine.

La description de 1140 fait savoir que la basilique de Saint-Jacques possédait, en dehors des portails du transept, un troisième portail bien plus large, plus haut et plus riche. C'était le portail de la façade ; il avait trois baies et était surmonté d'un groupe de la Transfiguration plus grand que celui du portail nord : saint Jacques y reparaissait à la droite du Christ. Ce portail a été remplacé dans le dernier quart du XIIe siècle par une œuvre admirable et sans pareille. Entre la *Puerta de Platerias* et le *Portico de la Gloria*, il y a une solution de continuité dans la suite des ateliers qui se sont succédé sur le grand chantier de Compostelle.

Imitations et combinaisons diverses de l'art français dans les portails romans d'Espagne. — Des ensembles iconographiques moins touffus que ceux de Léon et de Compostelle, mais plus nettement définis et plus clairement composés, se forment sur les portails et les façades dans diverses régions de l'Espagne. Quelques motifs ont pu être adaptés par des artistes locaux à la sculpture monumentale. Le Christ donnant la Loi à saint Pierre et à saint Paul est représenté sur le tympan de la petite église de San Pau del Camp, à Barcelone, exactement comme sur les anciens sarcophages chrétiens. Les détails qui complètent la décoration sculptée de la façade sont traditionnels dans toute l'Europe latine : c'est la Main divine, l'Ange et l'Aigle des Évangélistes. La croix inscrite dans un cercle et les rosaces qui sont gravées, à côté d'inscriptions en caractères anguleux, sur le linteau et sur les tailloirs des chapiteaux, sont des signes d'archaïsme. Le portail roman de Barcelone peut remonter au premier quart du XIIe siècle. Le groupe du Christ, de saint Pierre et de saint Paul est répété, en Catalogne, sur le portail de l'église San Pau, à San Joan de les Abadesses. Les reliefs sont grossiers et ont perdu toute ressemblance avec l'art chrétien des premiers siècles. D'autres portails catalans sont consacrés à la gloire de la Vierge. Elle apparaît dans une auréole elliptique portée par des anges sur le tympan d'un portail de Manresa, placé aujourd'hui à l'entrée du palais épiscopal. Les figures sont allongées, les draperies agitées. Ce bas-relief est très supérieur à la représentation de la Vierge glorieuse portée par deux anges, qui figure sur le portail de Corneilla de Conflent, dans le Roussillon français. Un autre bas-relief de la fin du XIIe siècle, représentant la Vierge glorieuse, est conservé au Musée archéologique de Madrid. Il provient de la grande église clunisienne de Sahagún, consacrée en 1185. Ce marbre fort curieux rappelle beaucoup moins les sculptures bourguignonnes que les sculptures toulousaines.

La figure le plus communément reproduite dans la décoration des

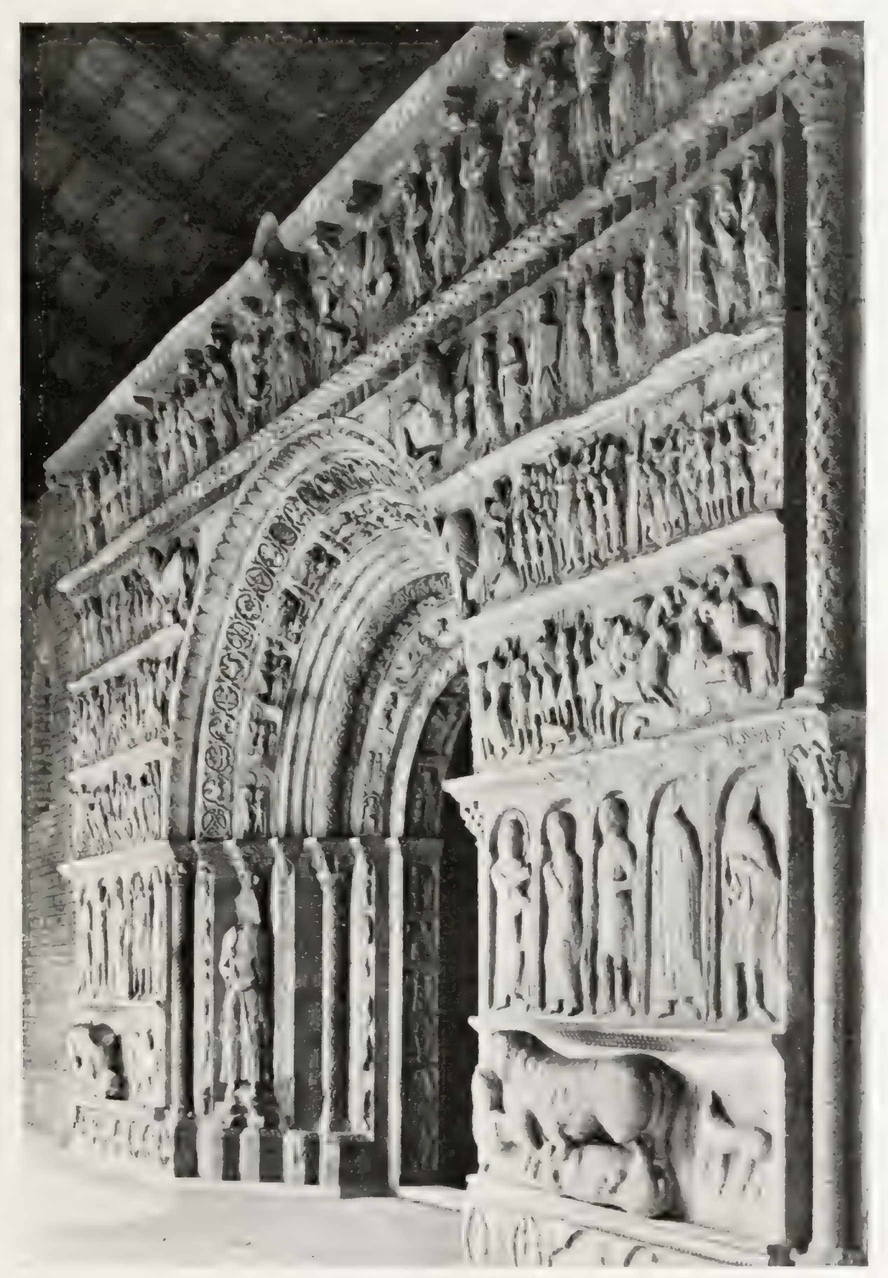
tympans est celle du Christ en gloire. Le Roi céleste est accompagné le plus souvent des quatre symboles des Évangélistes. Ce groupe se rencontre depuis San Lorenzo de Carboeiro, en Galice, jusqu'à Tarragone. Directement imité de la sculpture française, il a été reproduit par des artistes d'habileté très variable et qui suivaient des traditions très diverses. Le Christ glorieux du portail latéral de la cathédrale de Tarragone, taillé dans le plus beau marbre antique, a le relief d'une sculpture provençale exécutée par une main grossière : celui de Lugo, en Galice, également sculpté dans un marbre blanc, a l'aspect d'orfèvrerie incrustée de gemmes que conservent les grandes figures du tympan de Moissac. Ce Christ de marbre était autrefois orné de cabochons en cristal.

Au commencement du XIII[e] siècle, la représentation traditionnelle du Christ glorieux se combine, sur le portail de la Vierge de las Peñas, à Sepúlveda, avec l'assemblée des vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse, alignés sur l'archivolte, et avec deux groupes de morts ressuscités, indiqués sur le linteau, à côté d'un chrisme archaïque. L'ensemble forme une image sommaire et grossière du Jugement dernier.

Sur les façades de deux églises de la province de Palencia, Santiago de Carrión et l'église du village de Moarbes, le motif du Christ glorieux, accompagné des quatre symboles des Évangélistes, s'élargit de manière à former le milieu d'une frise qui se déploie sur la muraille, au-dessus d'un portail sans tympan. A droite et à gauche du groupe central, les Apôtres sont alignés sous des arcatures. L'une des deux frises est manifestement la copie de l'autre. La première en date doit être, non la plus grossière, qui se trouve à Moarbes, mais celle de Carrión, dont l'exécution est à la fois puissante et raffinée. L'église de Santiago était voisine de l'un des plus importants monastères clunisiens d'Espagne, San Zoilo de Carrión. Il est impossible de distinguer dans la superbe frise aucun détail d'origine bourguignonne. La composition rappellerait plutôt les grandes figures, rangées symétriquement sous des arcatures, qui décorent les façades de quelques églises du sud-ouest de la France, comme celle de Notre-Dame-la-Grande, à Poitiers. Cependant les frises de Carrión et de Moarbes ressemblent de beaucoup moins près à ces ensembles de sculpture monumentale qu'à des pièces d'orfèvrerie, telles que le devant d'autel en cuivre émaillé d'ouvrage de Limoges, qui a passé du monastère de Silos au Musée provincial de Burgos.

Les statues-colonnes des portails du nord de la France ont été imitées en Espagne plus fréquemment que dans l'Aquitaine. L'église de San Salvador de Leyre, nécropole des premiers rois de Navarre, dont les ruines indestructibles s'élèvent au milieu de rochers sauvages, à quelques milles de la frontière française, a conservé un portail flanqué de deux figures de saints adossés aux pilastres qui limitent l'ébrasement de la

baie. Ces figures comme celles du portail de Valcabrère, sur le versant opposé des Pyrénées, sont moins des statues que des bas-reliefs : elles ont la taille de statuettes. Le sculpteur du portail de Leyre s'est formé



Phot. de D. M. Fau. Barcelone.

Fig. 204. — Porche de l'église de Ripoll (Catalogne). XIIe siècle.

sans doute à l'école toulousaine. Comme les sculpteurs de la porte romane de Compostelle, il a garni le tympan d'une suite de bas-reliefs dont chacun représente avec la même puérilité un personnage différent : le Christ ou l'un des saints vénérés dans le monastère. Ces reliefs, qui ont été

considérés à tort comme des débris d'un portail antérieur ou même d'une autre église, sont manifestement contemporains des « statuettes » adossées. L'imitation des statues-colonnes du nord de la France est ici altérée par des traditions méridionales et des archaïsmes barbares.

En avançant vers le centre ou vers l'extrémité orientale de l'Espagne, les influences françaises reprennent parfois leur pureté. A Ségovie, les trois statues encastrées autour du portail de San Miguel ne sont que de grands bas-reliefs ; mais, à quelques pas de là, les quatre figures d'apôtres rangées sous le porche de San Martín, sont de vraies statues-colonnes comparables à celles du porche vieux de Chartres. D'autres statues plus trapues et plus raides, qui sont les restes de portails détruits, se trouvent encastrées dans une façade de l'église de Carracedo, près de Corullón (province de Léon) et dans la crypte de l'église de San Justo, à Sepúlveda. Les architectes espagnols ont employé parfois des statues de ce genre dans des compositions originales, dont l'équivalent ne se trouve pas en France. Le vestibule de la Camara Santa d'Oviedo, ce réduit qui conserve encore des reliques authentiques des premiers royaumes des Asturies et de Léon, est couvert d'une voûte en berceau, dont les énormes doubleaux retombent sur des colonnes accouplées. A chacune des colonnes sont adossées deux statues d'apôtres. Cette assemblée de cariatides viriles prend une mystérieuse majesté dans l'ombre du sanctuaire historique.

Les statues-colonnes ont été combinées avec une foule d'autres motifs étrangers à l'art français du Nord dans la décoration extérieure de quelques églises de Catalogne et de Navarre, qui peuvent être comptées parmi les monuments les plus magnifiques et les plus déconcertants du moyen âge.

La partie inférieure de la façade de l'église de Ripoll, sauvée de l'incendie qui a détruit en 1835 le corps de l'édifice, forme un avant-corps littéralement couvert de sculptures, sur une longueur de onze mètres et une hauteur de plus de sept mètres. Au milieu de la foule des figurines, les deux statues adossées aux colonnes de la porte passent presque inaperçues. L'une est un Prophète, l'autre saint Pierre, le patron de l'abbaye. Parmi les multiples archivoltes, la plupart sont ornées de rinceaux, de palmettes ou de rubans délicatement ciselés. Trois d'entre elles portent sur chacun de leurs claveaux un groupe de figurines qui avait un sens religieux. Au-dessus des deux statues, douze reliefs racontent la vie et la mort de saint Pierre et de saint Paul ; plus bas, douze autres sont partagés entre l'histoire de Jonas et celle de Daniel ; sur l'intrados de la baie on distingue l'histoire de Caïn et d'Abel. Les reliefs continuent sur la face interne des montants, jusqu'au seuil, pour mettre en scène dans douze compartiments les Travaux des Mois. A droite et à gauche du portail, les bas-reliefs se développent sur cinq zones superposées. Deux d'entre elles seulement, les



Phot. Roldan Pamplona

FIG. 205. — FAÇADE DE L'ÉGLISE DE SANTA MARIA LA REAL, A SANGÜESA (NAVARRE). XII[e] SIÈCLE.

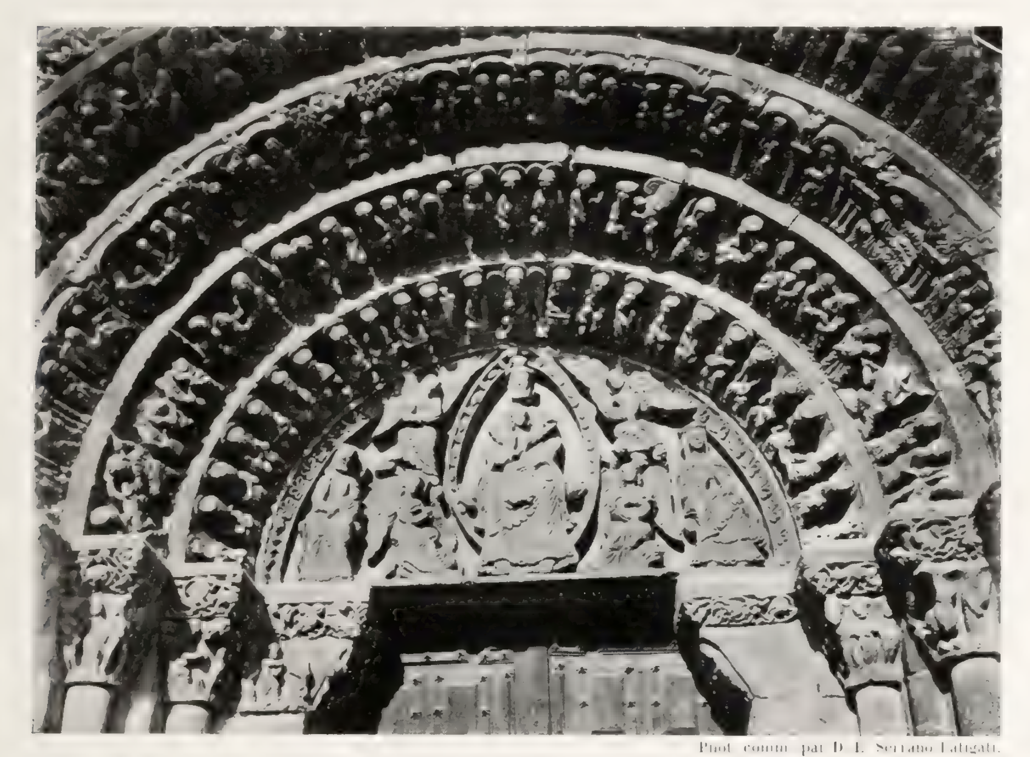
plus proches du sol, sont occupées par des files d'animaux, silhouettes minuscules ou grands monstres en haut relief. Au-dessus de la zone inférieure, des figures humaines de grandeur naturelle sont rangées sous des arcatures d'un faible relief. Elles forment des groupes : d'un côté, c'est le roi David, avec ses musiciens; de l'autre, le Christ devant Pilate, et le martyre d'un saint évêque. Les trois zones supérieures, jusqu'au sommet de la plus haute archivolte, composent un récit de l'histoire de Moïse, animé par des tableaux de batailles bibliques. Enfin, une frise continue, assez semblable à celle de la façade de Santiago de Carrión, passe au-dessus de l'archivolte et occupe toute la largeur de l'avant-corps. Le Christ glorieux y trône, entouré des Vieillards de l'Apocalypse, qui jouent leur musique céleste.

Il n'existe en France aucune façade romane qui puisse passer pour le prototype de cette muraille de bas-reliefs. Les frises qui ont été sculptées dans la seconde moitié du XIIe siècle sur les églises d'Arles, de Beaucaire, de Nîmes, de Saint-Gilles, ne sont que l'ornement ou le couronnement d'une architecture. Elles ne forment pas un revêtement. Le style même des sculptures de Ripoll n'a ni la vigueur nerveuse de l'école toulousaine, ni le relief et l'élégance classiques de l'école provençale. C'est en Italie seulement que l'on trouvera des ouvrages disposés d'une manière analogue et exécutés avec ce relief médiocre pour les grandes figures, ce soin précieux de marbrier expert pour les objets en miniature ou les détails de pure décoration. La façade d'église qui ressemble le plus à la singulière façade de Ripoll est celle de San Zeno de Vérone (cf. t. I, p. 699-700). Les sculpteurs qui ont décoré, vers la fin du XIIe siècle, la riche église catalane étaient sans doute des *Comacini* voyageurs, comme ceux qui gagnèrent les vallées les plus reculées des Pyrénées pour travailler, en 1175, à la Seu d'Urgel. En tout cas, ces étrangers ont vraisemblablement obéi à un goût local et « espagnol » en couvrant de reliefs tout un avant-corps de façade, bien plus complètement que ne l'ont fait les décorateurs des grandes cathédrales de l'Italie du Nord.

En Navarre, les sculptures qui débordent à droite et à gauche du grand portail latéral de San Miguel d'Estella ont pris un développement comparable à celui des sculptures de la façade de Ripoll. Ici les influences étrangères qui dominent sont françaises; mais l'œuvre est originale et vigoureuse; elle doit être attribuée à un maître local. Quoique l'effet d'ensemble ait été malheureusement détruit par la construction d'un porche que ferme une énorme grille, la conception de l'artiste est restée claire et frappante. L'église est consacrée à l'Archange qui doit tenir la balance divine au dernier Jour; les reliefs célèbrent les anges et annoncent le Jugement dernier.

L'imitation des modèles français est beaucoup plus apparente dans la

décoration d'une seconde façade conservée en Navarre, celle de l'église de Sangüesa. Les statues du portail, fuselées comme les colonnes qu'elles cachent à peine, semblent sculptées par un artiste qui aurait vu le porche vieux de Chartres. Mais le grand Christ du tympan n'est pas le Dieu de majesté qu'entourent les animaux ailés. Il est le Juge du monde que représentent au XII[e] siècle les sculpteurs du midi de la France, et porte la couronne du Christ de Moissac. Le Christ glorieux et pacifique ne se montre qu'au milieu de la double rangée d'arcatures qui règne au-dessus de la



Phot. comm. par D. I. Serrano Fatigati.

Fig. 206. — Portail de San Tomé de Soria (Vieille Castille).

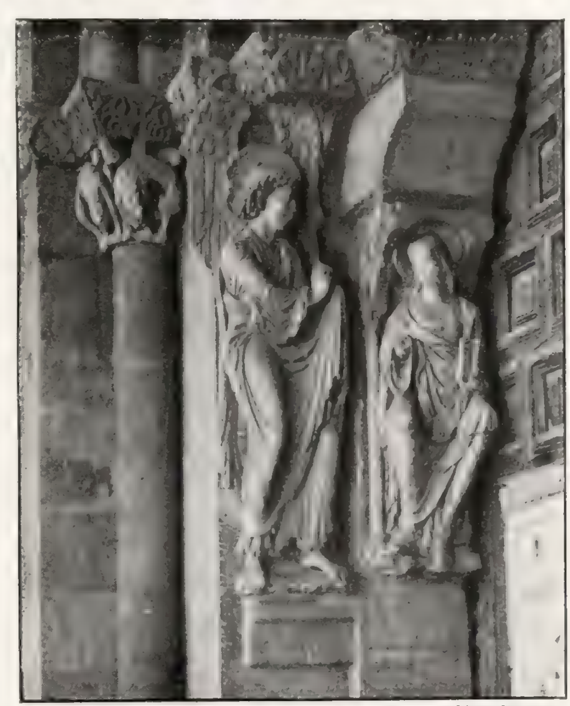
baie; il est accompagné d'anges et de prophètes. C'est sans doute un second artiste qui a exécuté ces statues courtes et sommaires. Un troisième peut-être a rempli les écoinçons de la grande arcade avec des reliefs de toute grandeur et de toute forme, où des entrelacs barbares et des monstres orientaux sont rapprochés de figurines prises sur le vif, comme celle du forgeron qui frappe sur son enclume. Si ces artistes sont différents, ils ont certainement travaillé en même temps à un ensemble commun. Ils ont mêlé à des souvenirs de l'art français du Nord et du Midi les traditions archaïques de l'art local. L'œuvre énorme et monstrueuse qu'ils ont laissée manifeste avec une sorte de naïveté grossière la tendance qui s'accuse, dès la fin du XII[e] siècle, dans la sculpture espagnole et qui la distingue de la sculpture française du Nord, même lorsqu'elle imite celle-ci : le sculpteur n'est satisfait que s'il a fait disparaître l'architecture sous les

reliefs, sans laisser un repos à l'œil. Les ornements inutiles, monstres ou simples damiers, couvrent entièrement les archivoltes du portail de Sangüesa, entre les figurines, et se poursuivent jusque sur le contrefort. Les artistes toulousains de la première moitié du XII[e] siècle concevaient de même la sculpture comme un revêtement ou une incrustation, qu'il s'agît de décorer le portail de Saint-Sernin de Toulouse ou celui de Saint-Jacques de Compostelle. Un peu plus tard les sculpteurs du sud-ouest de la France satisfont à un goût analogue lorsqu'ils accrochent des statues ou brodent des reliefs sur toute la hauteur des façades romanes de Poitiers ou d'Angoulême. Mais jamais en France les reliefs ne se suivent et ne se pressent comme sur les façades de Ripoll, d'Estella ou de Sangüesa. Même en présence de monuments groupés dans les provinces pyrénéennes, moins hospitalières que l'Aragon aux artistes *mudéjars*, il est permis d'invoquer, dès le XII[e] siècle, une influence lointaine de l'art moresque, qui masquait entièrement la pierre et la brique sous l'émail, la faïence et le stuc. La transposition des principes de cet art polychrome dans la sculpture chrétienne d'Espagne ne deviendra un fait constant et évident que deux siècles plus tard.

Les portails dont toute la décoration figurée se plie à un ordre logique et à une ordonnance architecturale sont des exceptions dans l'art roman d'Espagne. Ils reproduisent des modèles français. Parfois, deux ou trois de ces modèles se trouvent combinés dans un seul monument espagnol. La façade de San Tomé (ou Santo Domingo) de Soria, avec ses deux étages d'arcatures, est fort semblable aux façades poitevines. La décoration du portail réunit des motifs d'origine assez différente, dont la plupart se rencontrent dans le sud-ouest et l'ouest de la France. L'archivolte qui surmonte le tympan porte les figurines des vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse, serrés les uns contre les autres à la manière des figurines qui pullulent sur les portails du Poitou et de la Saintonge. Deux autres archivoltes sont couvertes de groupes en bas-relief qui représentent la Nativité et l'Enfance du Christ, en détaillant les épisodes du Massacre des Innocents, qui se trouvent racontés exactement à la même place sur le vieux portail de la cathédrale du Mans, avec la même variété de gestes violents[1]. Les scènes de la Genèse qui, sur ce dernier portail, occupent l'archivolte supérieure sont reléguées, à San Tomé de Soria, sur les chapiteaux du portail : ici l'archivolte supérieure est consacrée tout entière au récit de la Passion du Christ, qui se poursuit à travers les groupes serrés, sans aucun repos entre les différentes scènes. La rudesse du style, la verve populaire du récit rappellent les reliefs des plus grossiers chapiteaux des cloîtres navarrais et catalans, auxquels ressemblent,

1. Ce rapprochement est dû à M. Serrano-Fatigati.

à Soria, ceux des cloîtres de San Pedro et de San Juan de Duero. Le sculpteur qui est venu décorer la façade de l'église de Soria n'était sûrement ni un Poitevin, ni un Manceau, ni un Français du Nord ou du Midi. Il a introduit parmi les reliefs du portail de San Tomé des motifs dont il n'existe point d'exemple en France. Le Dieu couronné qui trône au milieu du tympan, dans une auréole elliptique flanquée de quatre anges, ne ressemble au Christ glorieux des portails français du Nord que par la sereine beauté de son visage. C'est, non pas le Christ, mais le Père Éternel; il tient sur ses genoux le Christ enfant. Parmi les quatre anges, il en est un qui porte le Livre : c'est le symbole de l'Évangéliste saint Mathieu. Les trois autres tiennent dans un voile les symboles de Marc, de Luc et de Jean, animaux minuscules dont on ne voit que la tête : celle de l'aigle semble sortir d'un nid. Ces représentations exceptionnelles peuvent être attribuées à l'imagination bizarre d'un sculpteur espagnol.



Phot. Bertaux.

Fig. 207. — L'Annonciation. Portail latéral de San Vicente d'Avila. (Commencement du XIIIe siècle).

Le départ est plus facile à faire entre les motifs d'origine différente dans la décoration des portails de San Vicente d'Avila. Ici un maître étranger a certainement travaillé à côté d'artisans locaux. L'un de ceux-ci a sculpté pour le portail latéral les deux statues placées à droite de l'entrée et maladroitement encastrées, comme des hauts-reliefs, entre les colonnettes. Le travail sommaire et plat des draperies rappelle encore les reliefs du portail de San Isidro de Léon. L'une des statues représente une sainte; elle est coiffée d'une guimpe et d'un bonnet à la mode espagnole du XIIe siècle. Le groupe qui se trouve placé à gauche de l'entrée est d'une tout autre main. C'est une Annonciation. L'ange et la Vierge sont des figures plus grandes, plus sveltes, plus souples que les statues qui leur font face; le nu des jambes longues se dessine sous les plis fins de la légère draperie. Par leur style, par leur attitude légèrement ployée et penchée, par la place même qu'elles occupent sur le nu d'un pilastre, les deux figures du groupe d'Avila rappellent les Apôtres réunis deux à deux

contre les piédroits du grand portail de Vézelay. Cependant le travail est moins âpre et plus large que celui des sculptures du fameux porche bourguignon. L'Annonciation du portail latéral de San Vicente d'Avila ne peut être antérieure à la fin du XII[e] siècle.

Le portail principal, celui de la façade occidentale, permet de préciser les rapprochements. Il est divisé en deux baies. Les Apôtres rangés à droite et à gauche de l'entrée sont sortis de l'atelier qui a exécuté le groupe de l'Annonciation : deux hommes à longue barbe, assis contre le trumeau central et l'un des montants du grand portail, sont posés et drapés comme la Vierge du portail latéral. Les autres, bien que debout devant des colonnes, comme les statues des portails vieux de Chartres ou de Bourges, se regardent l'un l'autre; groupés deux à deux, ils forment, comme les apôtres de Vézelay ou comme ceux de Bamberg, imités de l'art bourguignon, une « Santa Conversazione ». Les archivoltes sont uniquement ornées de rinceaux, dont quelques-uns détachent sur le fond d'une large moulure leurs coquilles de feuillage précieusement ajourées. Ce décor végétal est fort exactement pareil, comme M. Enlart l'a remarqué (t. I, p. 576) à celui des archivoltes du portail de Saint-Lazare d'Avallon.

L'artiste qui a sculpté le grand portail de l'église d'Avila est l'un de ceux qui ont décoré le mausolée de saint Vincent et de ses sœurs, placé dans le sanctuaire de cette église. Les figurines démesurément allongées qui paraissent dans les scènes du martyre, les dais à tourelles qui surmontent les groupes rappellent les détails les plus caractéristiques des sculptures d'Avallon. L'église d'Avila est, parmi les églises romanes, celle qui a conservé, hors de la Bourgogne, le plus remarquable ensemble de sculpture bourguignonne.

L'ART FRANÇAIS ET L'ART LOCAL DANS LA SCULPTURE ROMANE D'ESPAGNE. — San Vicente d'Avila semble donner une réponse à la question qui a été formulée plus haut et que suggérait l'histoire même des ordres monastiques dans l'Espagne du moyen âge. L'existence d'un atelier bourguignon dans l'une des régions les plus farouches de la Vieille Castille est-elle due à l'influence de l'Ordre de Cluny?

Avila ne possédait aucun monastère de cet ordre; de plus, au XIII[e] siècle, quand le portail de San Vicente a été sculpté, la puissance clunisienne était très réduite. Les églises et les villes d'Espagne qui avaient été les centres de cette puissance[1] n'ont conservé aucun morceau de sculpture dont le caractère bourguignon soit manifeste. Si les grands bas-reliefs du cloître de Silos ont été sculptés par des moines, ces inconnus venaient, non de Bourgogne, mais de quelque monastère

1. Sahagún, Carrión, Dueñas, Salamanque, Zámora, Fromista, Burgos, Leyre en Navarre.

d'Aquitaine qui, comme celui de Saint-Pierre de Moissac, soumis à Cluny pendant le XIIe siècle, était un foyer d'art toulousain.

Les Bourguignons qui ont travaillé à Avila restent isolés. Les premiers et les plus nombreux des sculpteurs qui ont fait connaître à l'Espagne l'art français du XIIe siècle, étaient des méridionaux. Ils n'ont pas essaimé, comme les moines, avec une communauté; artisans, ils ont suivi les routes des marchands et des pèlerins. Ces hommes, dont les noms sont inconnus, comme les noms de leurs compagnons restés en France, ont prolongé l'école toulousaine jusqu'à Compostelle, l'école provençale jusqu'à Tarragone. Pour la sculpture romane, il n'y a pas de Pyrénées.

Vers la fin du XIIe siècle, des courants d'influences qui descendaient du sud-ouest, de l'ouest et du nord de la France, se sont ramifiés jusqu'au cœur de l'Espagne. L'art qui avait créé les portails de Saint-Denis et de Chartres est venu se combiner en Navarre, en Castille, dans les Asturies même, avec l'art de l'Aquitaine. La plupart des formes provinciales de la sculpture française du XIIe siècle ont été connues en Espagne au moins par quelques détails. Le seul art chrétien et européen qui ait laissé sa trace dans les monuments romans d'Espagne, à côté de l'art français du Midi et du Nord, semble être l'art lombard, représenté par les sculpteurs du porche de Ripoll. Les Italiens qui ont franchi les Pyrénées ne se sont point avancés, au XIIe et au XIIIe siècle, hors de la Catalogne.

La prédominance des éléments français dans la sculpture romane d'Espagne est un fait incontestable. Cependant des ateliers locaux s'étaient formés au XIIe siècle dans la plupart des provinces. Les uns reproduisent des motifs élémentaires qui remontaient à l'époque wisigothique; d'autres s'inspirent de l'art musulman. Les portails de Valence et de Lérida, dont les dentelles de marbre ont la finesse des stucs moresques, sont les fantaisies bizarres et légères d'un artiste chrétien — peut-être d'un atelier — qui a rivalisé avec les sculpteurs et les ébénistes *mudéjars*, sans les copier. Rien n'est plus original dans l'art roman d'Espagne; rien n'est plus « espagnol ».

A côté des sculpteurs qui s'essayaient à des variations différentes et inégalement brillantes sur des thèmes de l'art musulman, d'autres ont imité l'iconographie et le style de l'art français. Il est difficile actuellement de faire, dans les cloîtres et les portails d'Espagne, la part des Français voyageurs et celle des Espagnols qui ont travaillé avec ces étrangers ou qui sont allés peut-être chercher des leçons en France. Des œuvres composites comme le portail de Sangüesa peuvent être attribuées avec certitude à quelque atelier local. Mais jusqu'ici une seule école laisse apparaître nettement, malgré les emprunts faits à la France du Midi, sa personnalité et son originalité. C'est l'école catalane, dont le représentant devant l'histoire est Arnall Catell, le sculpteur de Barcelone.

La sculpture monumentale en Galice à la fin du XIIe siècle.

Le grand porche de la cathédrale de Compostelle. — Dans le dernier quart du XII[e] siècle, un porche élevé à l'extrémité occidentale de l'Espagne égala pour l'ampleur des proportions et la grandeur de la conception les porches français les plus solennels, en les dépassant pour la force dramatique, non moins que pour la fierté de l'exécution. Ce porche est celui de la cathédrale de Compostelle, le *Portico de la Gloria*.

Il est élevé, comme une église, sur une crypte. Le portail de la Transfiguration, terminé avant 1140, s'ouvrait en haut d'une pente abrupte, et au sommet de l'une des collines sur lesquelles a été bâtie la Rome espagnole. Un large escalier devait monter vers les trois baies. Pour construire un porche devant l'ancienne façade, il fallut lui préparer un soubassement; ce fut la chapelle qui est appelée aujourd'hui sans nulle raison la vieille cathédrale (*Catedral vieja*)). La décoration extérieure du porche a disparu sous les ornements de la magnifique façade baroque. Sa décoration intérieure est intacte. Les piliers de ce porche, qui soutiennent de hautes voûtes d'ogives, ont pour fondations les piliers de la chapelle inférieure. Cependant leur socle ne touche pas le sol. Il repose sur l'échine d'animaux énormes, béliers, lions, ours, griffons, qui semblent seuls soutenir la masse de la construction. Un homme est à demi couché sous le faisceau de quatre colonnettes qui partage en deux la baie centrale. Ces supports vivants sont de granit, comme la cathédrale entière et la chapelle basse. Presque toutes les sculptures du porche sont de la même matière. Seules quelques colonnettes de marbre blanc, ciselées par le sculpteur comme des ivoires, relèvent de leur blancheur dorée le ton sévère de l'architecture et des reliefs.

Une colonnette de marbre est adossée au trumeau de la grande baie. Son fût, profondément refouillé, où les figurines se mêlent aux rinceaux, est un arbre de Jessé; son chapiteau montre une singulière image de la Trinité. Cette colonne précieuse est le piédestal d'une grande statue de saint Jacques. L'apôtre, assis sur un trône drapé, s'appuie d'une main sur son bâton de pèlerin et tient de l'autre la banderole où il est écrit que le Seigneur l'envoya évangéliser les Espagnes (*Misit me Dominus*).

Des statues d'hommes se dressent dans l'ébrasement des trois portails, debout au-dessus des colonnettes de granit poli ou de marbre ouvragé : à la droite de saint Jacques, des prophètes; à sa gauche, les Apôtres. En face d'eux, des statues moins nombreuses sont adossées aux piliers exté-

rieurs du porche. Ce sont quatre prophètes, une femme couronnée qui peut être la prophétesse Judith, et une femme voilée qui est la sibylle annonciatrice du Jugement dernier. Aux quatre angles du porche, quatre anges, placés à la retombée des arcs ogives, sonnent les trompettes qui doivent réveiller les morts. D'autres anges, placés au-dessus des Prophètes et des Apôtres et formant deux groupes entre les tympans des trois portails, recueillent dans leurs manteaux les âmes des ressuscités. Les allusions au Jugement se précisent sur l'archivolte du portail de droite qui est couverte de figurines, tandis que celle du portail de gauche reste uniquement décorée de rinceaux et de rosaces. Au sommet de l'archivolte, une tête majestueuse qui ressemble à celle du Christ apparaît au-dessus d'une tête d'ange. Des banderoles qui s'écartent à droite et à gauche de ces deux têtes contenaient les paroles de bénédiction et de malédiction, D'un côté, sur la courbe de l'arcade, les anges et les élus forment des couples de bienheureux; de l'autre les damnés sont torturés par les diables nus.



Phot. de D. Luciano Rodriguez

Fig. 208. — Prophètes du Portique de la Gloire, œuvre de maître Mathieu (1183). Cathédrale de Santiago de Compostelle.

Le Christ juge et roi se dresse au milieu du tympan du portail central, figure géante, qui mesure cinq mètres de haut. A ses côtés les Évangélistes sont assis, accompagnés de leurs symboles ailés; des anges portent les attributs de la Passion. Sur l'immense archivolte, vingt-quatre rois, ceux de l'Apocalypse, jouent des instruments les plus divers en l'honneur du Roi céleste. En face du tympan, sur deux des piliers extérieurs, deux anges inclinés vers le Tout-Puissant l'adorent.

Dans l'Espagne chrétienne aucun monument, avant l'époque des grandes cathédrales du XIIIe siècle, n'est comparable au porche de Compostelle : aucun n'est comme lui une construction d'architecte, de sculpteur et de poète. En France les porches de Chartres exposent une iconographie plus compliquée et plus savante. L'auteur du porche de Compostelle n'a pas réalisé en pierre une Somme théologique, mais une hymne épique.

La noblesse des formes, l'intensité de l'expression, la perfection du travail sont dignes de la grandeur de la conception. L'épopée qui associe

l'assemblée des Prophètes et des Apôtres aux terreurs du dernier Jour est traversée çà et là par des éclairs de drame. Tandis que les démons grimacent, les anges serrent dans leurs bras les petites âmes nues avec une tendresse violente comme une passion. La main du sculpteur est tantôt presque brutale, lorsqu'elle accuse, en marquant les méplats, l'expression d'un visage de granit, tantôt délicate et caressante, lorsqu'elle détaille dans le marbre des colonnettes ou des chapiteaux les frisures d'une palmette en fleurs d'iris ou qu'elle modèle la rondeur d'une figurine nue.

L'œuvre paraîtra plus étonnante si, tout en la contemplant, on a lu sa date. Celle-ci est gravée sous le linteau du portail, à droite et à gauche du saint Jacques, dans une inscription où le maître lui-même s'est nommé avec orgueil :

« En l'an de l'Incarnation 1183, de l'ère espagnole 1226, le 1er avril, les linteaux du grand portail de l'église de Saint-Jacques ont été mis en place par maître Mathieu, qui avait fait fonction de maître depuis la construction des fondements du porche[1]. »

Une donation du roi de Léon Ferdinand II à maître Mathieu est conservée aux archives de la cathédrale de Compostelle. Ce document atteste que l'artiste était maître de l'œuvre de la cathédrale au commencement de l'année 1168. Les travaux entrepris à cette date étaient probablement ceux de la chapelle basse qui devait prolonger les fondations de l'église vers le couchant et servir de crypte au grand porche. Quant à l'inscription de 1183, son témoignage est le plus authentique et le plus solennel que l'histoire possède au sujet d'une œuvre de sculpture du XIIe siècle. Le porche de Compostelle est une véritable construction, où architecture et sculpture sont inséparables. Quand le linteau dont parle l'inscription a été posé, il a eu pour supports le trumeau auquel est adossée la statue de saint Jacques et les montants de granit dans lesquels sont sculptés le Moïse et le saint Pierre, surmontés l'un et l'autre d'une statuette d'ange qui fait office de corbeau sous l'énorme architrave. L'inscription a pu être gravée par un artiste impatient de jouir de sa gloire avant l'achèvement total de l'ouvrage. La consécration de l'église en 1211 a dû suivre de près l'enlèvement des échafaudages du porche. En tout cas, lorsque le Moïse et le saint Pierre ont été sculptés, c'est-à-dire avant 1183, toute l'architecture était conçue et le style de la sculpture était fixé par le maître pour tout l'atelier qui devait achever avec lui l'œuvre prodigieuse.

D'où venait ce maître Mathieu? Assurément il ne peut passer pour un disciple galicien des maîtres toulousains qui avaient travaillé aux portails du transept de la cathédrale de Compostelle. Pour les sculpteurs de

1. « *Anno ab incarnacione Domini M°C°LXXXIII°, Era I°CC°XXVI°, die Kl. Aprilis superliminaria principalium portalium ecclesie beati Jacobi sunt collocata per magistrum Matheum, qui a fundamentis ipsorum portalium gessit magisterium* ».

la *Puerta de Platerias*, les reliefs n'étaient que marqueterie et placage; ceux mêmes qui avaient un sens religieux ne formaient qu'une suite confuse, où plus d'un détail devenait inintelligible. Pour le maître du porche, statues et reliefs sont les matériaux animés d'une architecture organique et les strophes d'un poème solennel.

Hors de la Galice, l'Espagne du Nord possède-t-elle un monument où la décoration sculptée soit aussi intimement unie à la construction? Il y a sans doute des ressemblances dignes de remarque entre l'architecture du



Phot. Bertaux.

Fig. 209. — Séparation des élus et des damnés. Détail du porche de la cathédrale de Compostelle (fin XIIe siècle).

porche de Compostelle et celle du vestibule de la *Camara Santa* d'Oviedo. Ici les arcs-doubleaux de la voûte en berceau, qui retombent sur des piliers flanqués de statues d'apôtres, sont ornés de lourdes rosaces, comme les arcades et les nervures massives de la voûte qui couvre le porche. La sculpture est plus rude à Oviedo et paraît plus archaïque, de même que le système de voûtes. Cependant il n'est nullement certain que le vestibule de la *Camara Santa* ait été construit antérieurement au porche de Compostelle. Il peut être l'œuvre d'un disciple de maître Mathieu, et non d'un précurseur.

D'ailleurs la chapelle aux voûtes obscures n'offrait point un type de construction d'où l'artiste le plus inventif pût tirer le dessin d'un triple portail. Le modèle du porche de Compostelle n'est pas en Espagne : il ne peut être cherché qu'en France. Parmi les portails du XIIe siècle qui ont

répété les dispositions inaugurées à Saint-Denis et à Chartres, celui qui ressemble le plus au porche de Compostelle par le style sévère et robuste des statues viriles, par la richesse exubérante des colonnettes et des chapiteaux qui portent ces statues et jusque par des détails tels que le bonnet godronné d'un prophète, est le portail méridional de la cathédrale de Bourges.

Cependant nombre de motifs et de détails qui concourent à la décoration sculptée du grand porche de Compostelle ne se retrouvent ni à Bourges, ni dans le nord de la France. Tels sont les monstres couchés côte à côte sous les piliers. Ils ont la taille énorme et le corps puissant des monstres accroupis entre le soubassement et les pilastres des portails de Saint-Gilles en Provence. Saint-Gilles était une étape signalée à la dévotion des pèlerins sur la plus fréquentée des quatre routes françaises qui rejoignaient le chemin de Saint-Jacques.

Parmi les grandes statues du grand porche de Compostelle, quelques-unes croisent les jambes dans l'attitude de danse que les sculpteurs toulousains du XIIe siècle prêtent à leurs grandes figures d'apôtres. L'artiste qui a sculpté ces statues s'est-il souvenu de deux statues de Saint-Gilles, qui semblent être l'ouvrage d'un maître toulousain? A-t-il vécu à Toulouse? L'hypothèse est inutile. La cathédrale de Compostelle était aussi riche que Saint-Sernin en œuvres de sculpture toulousaine. Le rétable même que l'évêque Diego Gelmirez avait donné vers 1130 et qui était un ouvrage d'or et d'argent, rappelait par ses reliefs le portail de Moissac : le trône du Seigneur y était soutenu par les quatre Évangélistes et accompagné des Apôtres, assis sur deux rangs, et des vingt-quatre Rois de l'Apocalypse, disposés en cercle (*per circuitum*), « comme les avait vus saint Jean, frère de saint Jacques ». En composant son œuvre, le maître du porche a pu s'inspirer des sculptures qu'il trouvait à Compostelle : il a répété sur le tympan du grand portail central, non le groupe de la Transfiguration qui surmontait l'ancien portail occidental, mais l'assemblée glorieuse qui brillait dans l'or du rétable de la cathédrale.

Ainsi le porche de Compostelle est l'œuvre d'un maître complètement initié à l'art du nord de la France, qui a sans doute connu Saint-Gilles, peut-être Toulouse, et qui a, semble-t-il, emprunté quelques motifs et même quelques archaïsmes aux œuvres de ceux qui avaient travaillé avant lui pour l'église de Saint-Jacques. Aucun document ne mentionne la patrie de maître Mathieu. Est-il un Galicien revenu dans son pays natal après avoir travaillé en France assez longtemps pour acquérir la connaissance la plus complète et la plus intime du nouvel art français? Est-il un Français du Nord venu en Galice, et qui, en traversant le Provence et l'Aquitaine, en séjournant à Compostelle, serait arrivé à modifier son art dans

quelques détails d'iconographie ou de style, tout en restant fidèle aux principes essentiels qui étaient pour l'art français du Nord comme des caractères de race?

Compostelle s'était élevée dans la seconde moitié du XIIe siècle au rang d'une capitale de la chrétienté latine. La « ville apostolique » d'Espagne était alors bien plus brillante et plus vivante que la ville des papes. Elle était, en même temps qu'une ville sainte, la « ville très excellente et fertile en toutes délices ». Ses trouvères interprétaient des thèmes de la poésie française dans le dialecte galicien. Le *Cancionero gallego* de la bibliothèque du Vatican est contemporain du Portique de la Gloire. Les Prophètes qui sont rangés à l'entrée des portails de l'église de Saint-Jacques figuraient dans des représentations de drames liturgiques. Les instruments bizarres dont les Rois de l'Apocalypse jouent, seuls ou deux à deux, sont ceux dont jouaient en Galice les nobles pour lesquels il était de mode au XIIe siècle d'être musicien.

Au temps où la Galice a possédé une littérature et une musique, pouvait-elle produire l'artiste qui a conçu et exécuté le porche de la cathédrale? Il était facile aux poètes galiciens de connaître les épopées et les chansons de langue d'oïl ou de langue d'oc par les Français qui venaient en pèlerinage. Pour construire un monument d'architecture et de sculpture françaises aussi solide et aussi vivant que le Portique de la Gloire, il fallait, non seulement avoir vu des églises de France, mais avoir travaillé dans un chantier français.

Rien ne permet de croire qu'un Espagnol ait été employé au XIIe siècle à la décoration d'églises telles que les cathédrales de Chartres ou de Bourges. Il est certain au contraire que, pendant tout le siècle, les Français, marchands ou pèlerins, ont afflué à Compostelle. Maître Mathieu était sans doute l'un de ces étrangers. On sait qu'il vécut à Compostelle de 1168 à 1183. Même si l'on suppose que pendant ce temps il retourna quelquefois dans sa patrie, pour revenir bientôt à son œuvre, il fut attaché assez longtemps aux travaux de Compostelle pour qu'il soit facile d'expliquer la présence des archaïsmes et des « provincialismes » par lesquels le porche de Compostelle diffère des pures œuvres françaises.

Il en diffère encore par des caractères plus profonds. Ni les sculpteurs « romans » de Chartres, ni ceux de Bourges n'ont eu la puissance dramatique et le souffle épique du maître qui posa en 1183 les linteaux du grand portail de Compostelle. Le Portique de la Gloire reste en son temps une œuvre unique. Son auteur est, parmi les très rares artistes du moyen âge dont le nom nous est connu, l'un de ceux qui ont les droits les plus incontestables au titre de créateur et d'homme de génie. Par les combinaisons d'arts différents qu'il a réalisées, par le sens de la beauté plastique et de l'expression poétique qu'il a possédé, par le mystère même qui enveloppe

ses origines, le maître du porche de Compostelle fait penser au sculpteur italien qui, plus d'un demi-siècle après lui, signera la chaire du Baptistère de Pise. Maître Mathieu est le Nicola Pisano de l'Europe occidentale.

La sculpture en Galice après maitre Mathieu. — Tous les éléments vitaux de l'art qui devait s'épanouir pendant le XIIIe siècle sur les façades des cathédrales de France étaient réunis, à la fin du XIIe siècle, dans la décoration du grand porche de la cathédrale de Compostelle. Si cette œuvre d'un artiste de génie avait été une création espagnole, elle aurait pu susciter en Espagne une sculpture monumentale qui se fût développée parallèlement à la sculpture française, sans se confondre avec elle. Il est certain que maître Mathieu fit école à Compostelle. Ses disciples immédiats ont décoré la grande salle du palais archiépiscopal qui fut bâti dans les premières années du XIIIe siècle à côté de la cathédrale et au nord du nouveau porche. C'est une salle de festins, préparée pour les réceptions d'un prélat opulent et magnifique. Les consoles sculptées qui portent les larges arceaux des voûtes d'ogives représentent soit des anges chantants, soit des musiciens semblables aux rois qui forment à l'entrée de l'église voisine leur solennel concert, soit des scènes de repas. La salle avait elle-même un véritable porche, dont il reste trois statues.

Un artiste du même atelier fut appelé à Orense. La cathédrale de cette ville avait été bâtie sur un plan presque identique à celui de la cathédrale de Compostelle. Le porche qui fut élevé devant la façade au milieu du XIIIe siècle reproduisit fort exactement le « Portique de la Gloire ». L'iconographie des statues et des bas-reliefs est la même dans les deux monuments. Il ne manque à Orense que le Christ colossal : le tympan du portail central a été complètement transformé à l'époque de la Renaissance. Les proportions de toutes les figures sont plus petites qu'à Compostelle, les formes plus lourdes et plus étriquées.

Au temps même où le porche de la cathédrale d'Orense était en construction, des influences étrangères qui restaient inconnues de maître Mathieu pénétrèrent en Galice. La cathédrale de Tuy, petite ville de Galice élevée au bord du Miño et toute proche de la frontière du Portugal, avait été commencée à la fin du XIIe siècle et consacrée par l'évêque Estéban Egea avant 1225. Son portail remonte au premier quart du XIIIe siècle. Les statues adossées aux colonnes ne ressemblent que de loin à celles du porche de Compostelle : elles ont des proportions moins vigoureuses et plus élancées. Les archivoltes couvertes de rinceaux et de rosaces rappellent la décoration bourguignonne du portail de San Vicente d'Avila. Les groupes disposés sur le linteau et le tympan sont séparés par des motifs d'architecture à tourelles. Ils représentent l'Adoration des Bergers et l'Adoration des Mages. Les bas-reliefs du portail de Tuy

rappellent par l'iconographie des scènes, comme par la silhouette des figurines, le portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris et le portail central de la cathédrale de Laon, qui sont de même consacrés à la gloire de la Vierge et de l'Enfant.

Les leçons du sculpteur inconnu de Tuy et celles de maître Mathieu ont été combinées par un artisan local dans la décoration du portail de l'église de Santa Maria, à la Corogne (*Coruña*) : au-dessus de la scène de l'Adoration des Mages sont rangés les rois musiciens, réduits au nombre de onze. Ces figurines sont d'informes fantoches. Les représentations de l'Adoration des Mages qui ont été répétées au XIIIe et au XIVe siècle sur les portails de plusieurs églises de Galice ne sont pas moins grossières. Les statues adossées, comme celles qui décorent le portail de l'église de Santiago à la Corogne, sont, après 1250, des exceptions. La sculpture galicienne fait retour à la tradition romane.

Cependant, lorsque les artistes locaux redevinrent capables d'entreprendre une œuvre importante de sculpture monumentale, le porche élevé à la fin du XIIe siècle devant la basilique de saint Jacques s'offrit à eux comme un modèle toujours fécond. Il fut imité avec ses détails les plus caractéristiques — monstres du soubassement, statues debout sur des colonnes basses, rois musiciens rangés sur l'archivolte — par le sculpteur du portail de San Martín de Noya, qu'une inscription gravée sur le linteau date de l'année 1434. Mais le porche que des milliers de pèlerins admiraient chaque année à Compostelle était resté inconnu des artistes qui avaient travaillé, depuis le commencement du XIIIe siècle, en dehors de la Galice.

La sculpture française en Espagne pendant le XIIIe siècle.

Les grandes cathédrales de Castille et de Léon. — Le XIIIe siècle fut pour l'Espagne chrétienne une époque de gloire et de prospérité. Une dernière invasion musulmane est arrêtée dans la journée de Las Navas de Tolosa (1212) ; le royaume de Grenade, seul débris de la puissance des infidèles en Espagne, est sans cesse menacé. En 1230 l'union des deux royaumes de Castille et de Léon est accomplie par le roi Ferdinand. Des cathédrales plus grandes que celle de Compostelle s'élèvent dans les capitales de ces deux royaumes, à Burgos et à Léon. Les souverains président à leur fondation.

Ces grandes églises sont les monuments d'un art royal et épiscopal qui ne fut point, par ses principes et par ses formes, un art national. Les architectes et les sculpteurs que pouvaient fournir la Castille, Léon ou les autres royaumes d'Espagne, n'ont pris part à la construc-

tion et à la décoration des cathédrales de Burgos et de Léon que comme des aides ou des manœuvres soumis à des maîtres d'œuvre venus de l'étranger.

Les rapports de la Castille avec la France étaient devenus de plus en plus étroits à la suite du mariage de l'infante Blanche avec le prince qui devait être le roi Louis VIII et le père de saint Louis. Les entreprises artistiques, après les expéditions militaires, attirèrent un nouvel afflux de Français. Il y avait parmi eux, non plus des communautés de moines, comme celles qui avaient passé les Pyrénées un siècle auparavant, mais des chevaliers et des marchands qui s'établirent dans les *castillos* et les *poblaciones*, et des artistes voyageurs que les évêques et les rois attachèrent à l'œuvre de leurs cathédrales.

Celle de Burgos fut commencée en 1221. L'église, fondée sur le premier gradin du rocher fauve et nu qui portait la citadelle, a les arcs-boutants, les pinacles aigus, les tours puissantes d'une église de l'Ile-de-France. Il manque à la richesse de sa façade les sculptures des trois portails, dont l'ébrasement est resté nu. Les deux portails ouverts aux extrémités opposées du transept ont peu souffert des restaurations du XVIe siècle. Celui du midi, appelé portail du *Sarmental* (*sagramental* ?) apparaît en haut d'un escalier majestueux qui monte de la ville à la cathédrale.

Les lignes simples de l'architecture, les masses clairement distribuées de la sculpture, la puissance du relief, la largeur des draperies, la beauté sévère des types, tout, jusqu'aux feuillages des chapiteaux, manifeste l'intervention d'un maître venu de France, et probablement de l'Ile-de-France. Le motif central du tympan — le Christ glorieux entre les quatre symboles des Évangélistes — avait été reproduit déjà sur les portails des églises romanes d'Espagne. Mais sur le portail de Burgos les Évangélistes eux-mêmes sont présents à côté des animaux mystérieux. Le groupe ainsi formé n'a pas trouvé place dans la décoration extérieure des grandes cathédrales de France. Il était connu cependant des sculpteurs de la région parisienne : on le distingue sur le portail malheureusement mutilé de Donnemarie-en-Montois (Seine-et-Marne).

Par le style des statues[1] et des figurines, le portail du *Sarmental* est l'égal des plus fameux portails de France. L'assemblée des Apôtres rangés aux pieds du Christ a la majesté du groupe des Prophètes assis sur le linteau du portail de la Vierge, à Notre-Dame de Paris. Le saint Jacques debout, appuyé des deux mains sur son haut bâton, enveloppé dans son manteau à plis droits, ne ressemble plus à l'apôtre assis à l'entrée de la cathédrale de Compostelle comme le dieu que venaient prier les pèlerins.

1. Quatre d'entre elles ont été refaites au XVIe siècle.

Prêt à marcher, il regarde au loin, avec un calme héroïque, la terre qu'il doit conquérir au Christ. A côté de ces statues monumentales, les figurines du tympan, les statuettes des archivoltes, détaillées par un travail précieux, offrent le spectacle de la variété la plus vivante. Les Évangélistes, assis sur des chaires basses devant leur pupitre de scribe, sont coiffés du chaperon des marchands. C'est à peine si quelques-uns des



Phot. Alguacil, Tolède.

Fig. 210. — Portail du Sarmental. Cathédrale de Burgos (milieu du XIIIe siècle).

rois musiciens de l'archivolte, plus trapus et plus lourds que leurs voisins, trahissent la collaboration d'un disciple local du maître français.

Le portail qui fait pendant à celui-ci sur la façade opposée du transept s'ouvre beaucoup plus haut. De ce côté, le mur latéral de la nef s'adossait à un premier ressaut du rocher, avant de monter à l'air libre. Pour atteindre le portail nord, de l'intérieur de l'église, il faut gravir encore aujourd'hui l'escalier à rampes de fer forgé qui est l'une des merveilles de la Renaissance espagnole. L'entrée est de plain-pied sur la rue étroite qui longe la

cathédrale, et le recul manque pour apprécier l'effet d'ensemble du portail. L'architecture, la disposition des statues et des reliefs, le style de l'œuvre rappellent directement le portail du midi. Les douze Apôtres sont debout, six par six, entre les colonnettes qui s'alignent depuis la baie de l'entrée jusqu'aux deux contreforts angulaires du transept. Le motif central est un Jugement dernier.

Dans le séjour des Bienheureux, un moine tenant une charte et un évêque (décapité) s'avancent vers un roi et une reine. C'est Ferdinand de Castille et Béatrix de Souabe, représentés probablement de leur vivant, et admis d'avance parmi les élus pour leur piété et leur générosité. La vie contemporaine est unie par le sculpteur à la vie céleste. La reine vêtue d'une tunique droite à ceinture flottante porte une coiffure tout espagnole, une sorte de tiare flanquée de deux énormes torsades, qui ressemble étrangement à la parure du buste gréco-ibérique trouvé à Elché.

La « porte haute » du transept est mentionnée sous le nom de Porte des Apôtres dans une donation d'Alphonse X, datée de 1257. La porte qui donne accès du bras méridional du transept dans le cloître est certainement postérieure à cette date. L'architecture des niches dont le dais tourelé abrite les statues est plus compliquée et plus chargée de détails. Les feuillages des chapiteaux et des archivoltes sont plus menus et plus dentelés. Les surfaces qui restent nues sur le soubassement et le linteau ont été couvertes d'un damier écartelé aux armes de Castille et de Léon. Les statues ont perdu leur rigidité monumentale : le roi David penche le col et le front comme la Vierge de l'Annonciation.

Cependant la porte du cloître est certainement une œuvre du XIIIe siècle. Le prophète placé à côté de David est moins frisé que les Apôtres de la Sainte-Chapelle de Paris. Le bas-relief du tympan, qui représente le Baptême du Christ, oppose des groupes symétriques. Les figurines de ce bas-relief, celles des Prophètes et des Rois de Juda assis sous les niches de l'archivolte, n'ont encore ni les attitudes contournées, ni les expressions coquettes que prendront les statuettes du XIVe siècle. Les visages sont mâles et fiers, les draperies simples et droites. Le sculpteur, probablement venu de France, appartient à la génération qui suivit celle des premiers sculpteurs de la cathédrale. Sans doute il n'existe en France aucun portail qui puisse passer pour le prototype de la petite porte de Burgos; mais les mêmes caractères se retrouvent dans quelques morceaux de sculpture française qui, comme les orfèvreries des sanctuaires, étaient destinés à être vus dans la lumière tamisée par les vitraux et ne devaient pas être exposés aux intempéries. Tels sont les fragments du jubé de Chartres, les reliefs qui décorent la façade de la cathédrale de Reims, sur la paroi qui regarde la nef, les Apôtres de la Sainte-Chapelle de Paris. Comme ces bas-reliefs et ces statues, la petite

porte de Burgos est, dans l'art religieux du XIIIe siècle, un chef-d'œuvre de la *sculpture d'intérieur*.

Le cloître auquel cette porte donnait accès semble avoir été ajouté à



Phot. Lévy.

Fig. 211. — Porte du cloître de la cathédrale de Burgos (seconde moitié du XIIIe siècle).

l'édifice de la cathédrale dans le dernier quart du XIIIe siècle. C'est une construction à deux étages. L'étage inférieur des portiques forme un véritable soubassement, qui a la même hauteur que l'escalier de la porte du *Sarmental* et qui élève le pavement de l'étage supérieur au niveau du

gradin de rocher qui porte l'église. Le cloître haut a été seul décoré. Pendant le cours du xive siècle, des chapelles ont été ajoutées et des portails nouveaux sculptés sur la face orientale ; au xve siècle, les tombeaux se sont multipliés le long des parois ; mais une série de statues, les unes adossées aux gros piliers qui marquent les angles intérieurs des portiques voûtés, les autres debout contre les parois et montées sur des consoles ornées de feuillages, appartiennent au xiiie siècle. La plupart portent la couronne royale. Les trois Mages sont rangés en présence de la Vierge et de l'Enfant Jésus devant l'un des piliers d'angle. Quatre princes représentés comme de tout jeunes gens, à l'extrémité opposée de la même colonnade, ne sont point des personnages de l'histoire biblique ou évangélique : ils semblent former un groupe avec un roi et une reine placés sur des consoles, en face d'eux.

Les historiens espagnols de la cathédrale de Burgos s'accordent à reconnaître dans le roi et la reine du cloître les fondateurs de l'église, Ferdinand et Béatrix, déjà représentés sur le linteau du portail septentrional du transept. Mais si les visages faiblement caractérisés peuvent donner l'illusion d'une ressemblance entre les figurines du portail et les statues du cloître, les détails du costume et le style des draperies sont différents. Les deux statues royales ont été, comme celles des princes qui leur font face, exécutées pour le cloître, et la construction de ce cloître, à en juger par tous les détails d'architecture, ne fut commencée qu'après la mort du saint roi (1252). Le roi de Castille représenté dans le cloître est, selon toute vraisemblance, le fils de Ferdinand, Alphonse le Savant. Il porte sous un manteau à la française, pareil à ceux des rois de Saint-Denis, une tunique à manches étroites et un surcot sans manches, collant au torse, dont la coupe était inconnue en France. La reine à laquelle le roi de Castille présente l'anneau, symbole de leur union, porte un manteau de même forme et un surcot plus échancré. Elle est coiffée d'une sorte de tiare en toile plissée très fin et retenue par une mentonnière de même étoffe qui forme guimpe autour du visage souriant. Cette coiffure tout espagnole, qui fait penser, elle aussi, aux tiares des statuettes ibériques, est celle qui se trouve le plus fréquemment représentée dans les miniatures d'un manuscrit composé par le roi Alphonse et enluminé pour lui à Séville entre 1275 et 1284, le fameux exemplaire des *Cántigas del rey sabio* qui se trouve à la bibliothèque de l'Escurial. La reine de Burgos doit être la femme du roi savant, Violante d'Aragon. Alphonse l'épousa en 1249 ; il en eut cinq fils. L'aîné de ceux-ci, don Ferdinand, est très probablement le prince représenté dans le cloître de Burgos par une statue isolée, comme l'héritier de la couronne. Les quatre princes réunis en groupe seraient les autres infants. Don Ferdinand mourut en 1275. On sait comment ses fils, les « infants de la Cerda », furent dépossédés

de leurs droits éventuels à la couronne de Castille par leur oncle, l'infant don Sancho. Si les statues royales du cloître de Burgos représentent Alphonse de Castille, Violante d'Aragon et leurs cinq fils, ces statues ne peuvent être postérieuses à 1275. Les infants étaient alors des jeunes gens de quinze à vingt-cinq ans, tels que le sculpteur les représente. La date approximative de 1275 concorderait avec le style des statues. Les infants du cloître ressemblent de très près aux statues de rois qui sont rangées sur la façade principale de la cathédrale de Burgos et sur celles des transepts, entre les colonnettes des galeries hautes qui ont été ajoutées dans la seconde moitié du XIIIe siècle. L'allure élégante de ces princes et de ces rois, leur long col, leur épaisse chevelure, les gestes nonchalants de la main qui joue avec la lanière destinée à retenir, en passant sur la poitrine, le manteau jeté sur les épaules, sont autant de caractères et de détails qui font penser aux statues de rois alignées sur la façade de la cathédrale de Reims. Il semble que peu d'années après la mort de saint Louis, l'atelier formé autour de la cathédrale royale ait envoyé d'un côté, à Bamberg, l'artiste qui a sculpté la statue équestre de l'empereur-chevalier, de l'autre, à Burgos, celui qui à sculpté les statues des souverains et des infants de Castille.



Phot. commun. par D. J. Serrano Fatigati

Fig. 212. — Un roi et une reine de Castille. Cloître de la cathédrale de Burgos (seconde moitié du XIIIe siècle).

L'ensemble de sculpture monumentale, dont plusieurs artistes d'origine française ont décoré pendant le XIIIe siècle la cathédrale de Burgos, est complété par une œuvre très remarquable de sculpture funéraire. C'est la statue gisante du fondateur de l'édifice, l'évêque Mauricio, mort en 1240. Elle est en cuivre repoussé ; les orfrois des vêtements pontificaux étaient autrefois garnis d'émaux champlevés, dont quelques fragments sont visibles. Ces émaux sont de fabrication limousine ; il est très probable que la statue de métal a été elle-même commandée à Limoges, et non exécutée sur place.

La cathédrale de Burgos ne renferme, en dehors de la statue tombale de son fondateur, aucun monument funéraire du XIIIe siècle. Elle n'a pas reçu les dépouilles mortelles des rois de Castille. C'est dans la cathédrale de Séville, au cœur de l'Andalousie reconquise, que voulut reposer saint Ferdinand. Mais une église voisine de Burgos et bâtie avant la cathédrale

de la ville, l'église royale des cisterciennes de Las Huelgas, resta la nécropole de la maison de Castille, selon la volonté exprimée en 1199 par son fondateur, Alphonse VIII. Les tombeaux anciens qui existent encore dans la nef, séparée du transept par la clôture du monastère, sont couverts de grands poêles de velours armorié ; aucun laïc ne peut entrer dans ce sanctuaire et soulever ces voiles, à l'exception des rois et des infants d'Espagne. Cependant quelques-uns des tombeaux de Las Huelgas sont connus par des dessins ou des photographies. Le plus important est celui de la reine Doña Berenguela, qui fut, comme sa sœur Blanche de Cas-



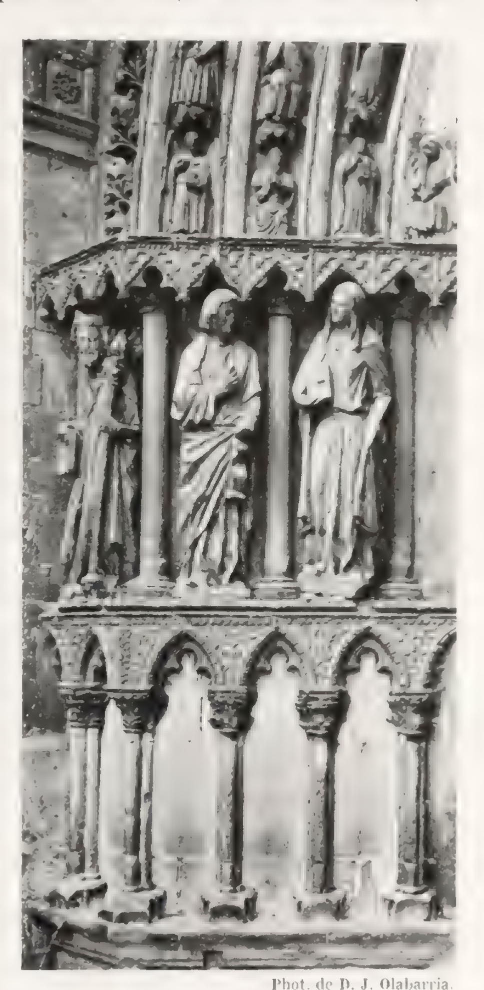
Phot. de D. Isidro Gil

FIG. 215. — Tombeau de la reine Doña Berenguela († 1244).
Chœur des religieuses du monastère de Las Huelgas, près Burgos.

tille, la tutrice d'un prince destiné à devenir un saint roi. C'est elle qui conserva la couronne de Castille à son fils Ferdinand et lui ménagea la possession du royaume de Léon. Berenguela mourut en 1244. Son tombeau de Las Huelgas fut commandé par son fils, le roi Ferdinand, ou par son petit-fils, Alphonse X. C'est un sarcophage pesant, soutenu par deux lions, et dont le couvercle, au lieu de supporter une statue gisante, a la forme d'un toit à double rampant. Ce tombeau, de forme toute romane, est couvert de bas-reliefs exécutés dans le style français du milieu du XIII[e] siècle ; sur le couvercle, des scènes de l'Évangile de l'Enfance, depuis l'Annonciation jusqu'à la Fuite en Égypte ; sur la face antérieure de la cuve, l'Adoration des Mages et le Massacre des Innocents ; sur l'une des faces latérales, le Couronnement de la Vierge. Les personnages sont trapus, les

traits de la Vierge durement accentués. Le sculpteur n'est pas l'un des maîtres français occupés aux travaux de la cathédrale de Burgos, mais quelque disciple espagnol de ces maîtres.

Les artistes locaux qui s'étaient assimilé les leçons des sculpteurs étrangers firent connaître le style nouveau en dehors de Burgos. Le portail de l'église de Sasamón, bourgade perdue à vingt milles de Burgos vers l'ouest, et qui avait rang d'évêché au XIIIe siècle, est une copie alourdie du portail du *Sarmental*. Vers 1245, le chancelier de Ferdinand, don Juan, archevêque de Burgos, fit reconstruire la cathédrale de Burgo de Osma, dont il avait été évêque. Le portail principal de cette église a conservé, malgré les restaurations du XVIe siècle et les mutilations du XIXe, plusieurs statues et bas-reliefs du XIIIe (Moïse avec le serpent d'airain, l'Annonciation, la Mort de la Vierge), véritables traductions de l'art français dans un dialecte castillan dont la rudesse ne manque pas de fierté.



Phot. de D. J. Olabarria.

Fig. 214. — Portail de la cathédrale de Burgo de Osma (XIIIe siècle).

La cathédrale de Léon avait été fondée quelques années avant celle de Burgos; mais les travaux avancèrent lentement. Lorsque que le royaume de Léon fut réuni à la Castille, en 1230, sa capitale perdit le rang de résidence royale. Elle ne retrouva une prospérité passagère que sous les règnes d'Alphonse X et de Sancho IV, dans le dernier quart du XIIIe siècle. C'est alors que paraît avoir été exécutée, en l'espace de quelques années, la décoration sculptée de la cathédrale.

Le transept méridional de la cathédrale de Léon a trois portails. Celui du milieu est une copie de la porte du *Sarmental*, qui occupait la même place dans la cathédrale de Burgos ; dans le détail, tout est plus menu, plus grêle, plus découpé. Les portes latérales qui flanquent ce portail sont mutilées et insignifiantes. Quant aux portails du transept nord, celui du milieu s'est seul conservé intact et reste à peine visible dans l'ombre d'une chapelle élevée au XIVe siècle entre la cathédrale et le nouveau cloître ; il est presque identique au portail du midi.

Le porche élevé devant la façade principale de la cathédrale est directement imité d'une église de France, la cathédrale de Chartres. Le rapprochement a été fait pour la première fois par M. Enlart : il est frappant. Les tympans des portails qui donnent accès dans les nefs latérales sont consacrés à la gloire de la Vierge Marie, patronne de la cathédrale. A gauche, Marie est étendue sur le lit de la Nativité. Une série de groupes, la Visitation, l'Annonciation aux bergers, l'Adoration des Mages, la Fuite en Égypte, le Massacre des Innocents, remplissent le



Phot. Sanoner.

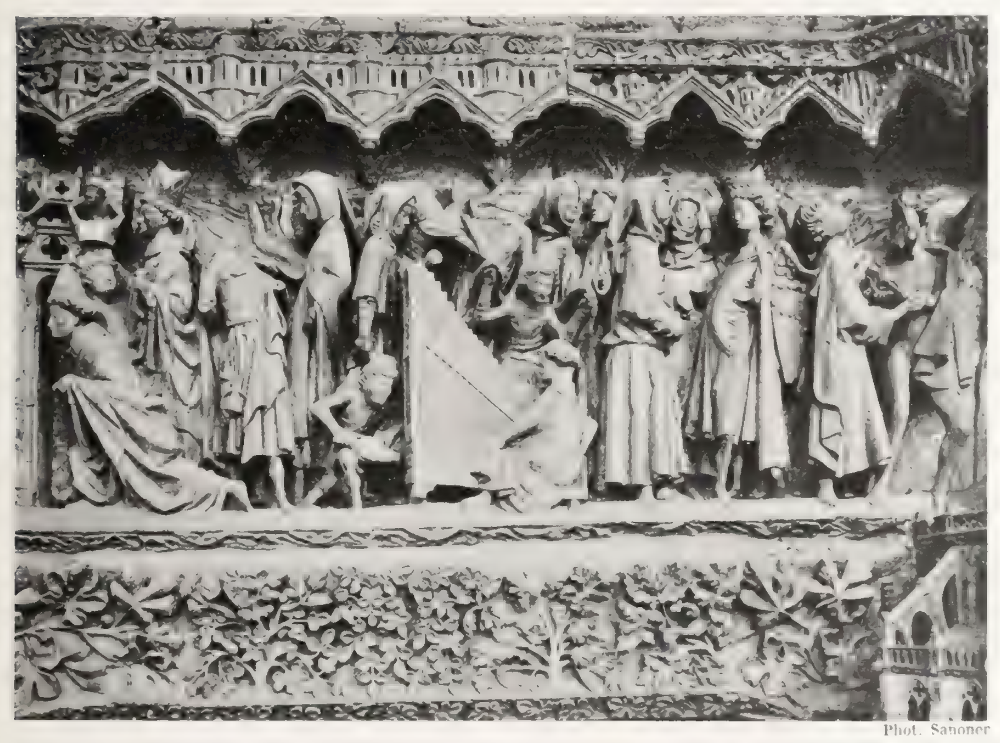
FIG. 215. — La Mort et le Couronnement de la Vierge. Tympan d'un portail latéral du porche de la cathédrale de Léon (fin du XIII[e] siècle).

tympan. A droite, la Mère de Dieu est couchée sur son lit de mort, au milieu des Apôtres ; le groupe supérieur est le Couronnement de la Vierge. Le portail central glorifie le Christ dans la vision du Jugement dernier.

Les figurines de ces tympans et celles des archivoltes n'ont plus la simplicité solennelle des sculptures des porches de Chartres. Les têtes petites, les corps élégants et minces, les costumes à la dernière mode rappellent les acteurs insouciants et enfantins du Jugement dernier de Bourges. Le moyen âge n'a pas laissé d'œuvre plus souriante et plus exquise que le groupe des élus sur le portail central de la cathédrale de Léon. Un ange accueille un jeune homme nu, qui vient de ressusciter, et l'enveloppe d'un geste amical-dans le pan de sa chape. Les élus qui ont

repris les vêtements qu'ils portaient de leur vivant ne sont point pressés d'entrer au Paradis : ils conversent familièrement, le roi avec les bourgeois coiffés de leur capuchon, tandis que des anges enfants jouent en leur honneur d'un orgue portatif et qu'un autre ange bat la mesure. Ces mêmes petits musiciens, accompagnés de chanteurs et de thuriféraires, reprennent au-dessous de la Nativité, sur le portail voisin, leur concert d'enfants de chœur.

L'auteur de ces délicieux bas-reliefs était sans doute un Français. Il



Phot. Sanoner

Fig. 216. — Les élus du Jugement dernier à l'entrée du Paradis.
Fragment du portail central de la cathédrale de Léon (fin du XIIIe siècle).

a vêtu d'ailleurs ses élus, particulièrement le roi, d'un costume à l'espagnole. Il a su également prêter à une figure de femme un charme qui n'était point d'une Française, lorsqu'il a sculpté pour le trumeau du portail central une statue de Vierge. Cette statue est encore à sa place, sous un linteau couvert de feuillage touffu, à l'abri d'un dais qui reproduit en miniature l'abside de la cathédrale, avec ses arcs-boutants. Toute peinte en blanc, l'œil noir, les sourcils soulignés au pinceau, les lèvres avivées de rouge, *Nuestra Señora la Blanca*, moins coquette et moins maniérée que la Vierge dorée d'Amiens, a, sous son fard, le charme jeune et frais d'une jolie *maja*.

Les autres statues des portails et celles qui sont adossées aux piliers extérieurs du porche sont pour la plupart raides et grimaçantes ; plusieurs

d'entre elles n'ont été mises en place qu'au XIVe siècle; d'autres ont été refaites au XVe et au XVIe. Celles qui remontent au XIIIe sont probablement l'œuvre d'un atelier local. Cet atelier a travaillé dans la cathédrale même à des tombeaux, notamment à celui de l'évêque Martín, qui mourut en 1284. Les Espagnols qui faisaient partie de l'atelier de Léon n'ont pas exercé leur talent dans d'autres villes du royaume, comme ceux de Burgos. Cependant, c'est probablement de Léon qu'est venu le sculpteur qui, vers la fin du XIIIe siècle, a été appelé successivement à Toro et à Ciudad-Rodrigo et a exécuté pour les cathédrales de ces deux villes deux portails presque identiques. Le linteau et le tympan sont occupés par les scènes de la Mort et du Couronnement de la Vierge. Au-dessus des six archivoltes dont les dais abritent des figurines, une archivolte beaucoup plus large est couverte de reliefs dont la confusion bizarre laisse distinguer les motifs essentiels d'un Jugement dernier. Dans la décoration de ces portails, le style français du XIIIe siècle s'est alourdi et raidi : il en vient à rappeler le porche de Compostelle.

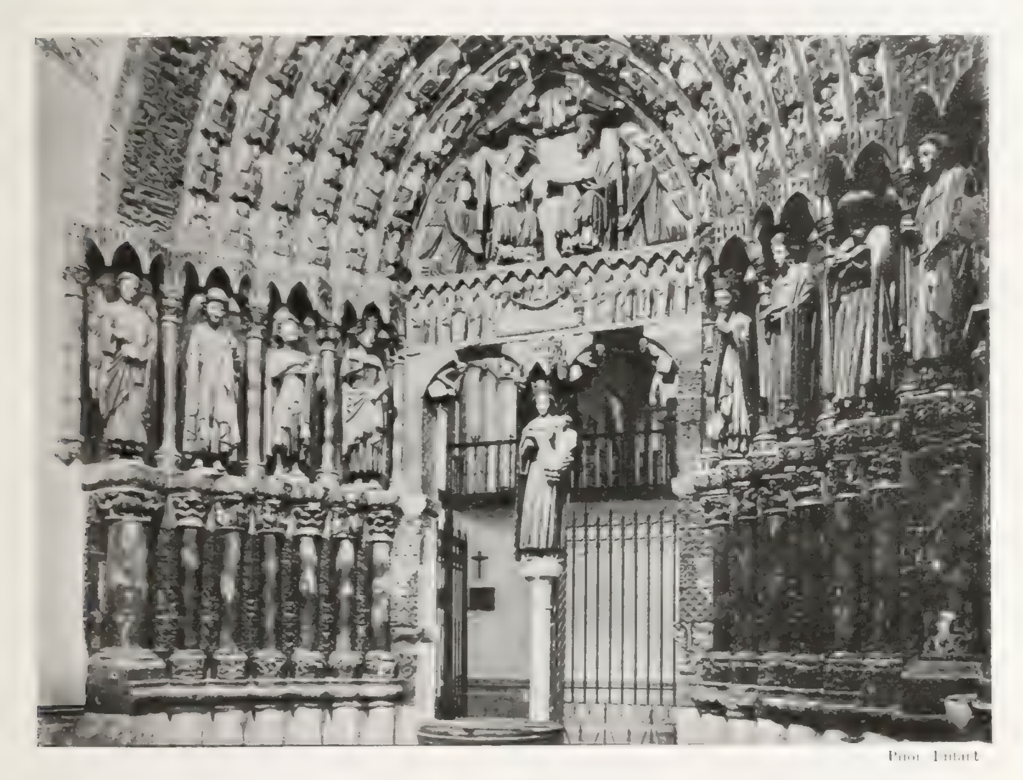


Phot. Laurent Lacoste. Madrid

FIG. 217. — Nuestra Señora la Blanca. Cathédrale de Léon (fin du XIIIe siècle).

LES VIERGES FRANÇAISES EN ESPAGNE. — Nombre d'églises d'Espagne où les sculpteurs des cathédrales n'ont pas travaillé possèdent quelque statuette ou statue de travail ou de style français : le plus souvent une image de Vierge, aujourd'hui presque invisible sous les vêtements de brocart, les bijoux et les ex-voto. Quelques-unes de ces Vierges ont été directement envoyées d'une ville française qui faisait commerce d'objets de sainteté. La *Virgen de Husillos*, à la cathédrale de Palencia, la *Virgen de la Vega*, à San Esteban de Salamanque, sont des ouvrages en cuivre émaillé de provenance limousine. Les statuettes d'ivoire venaient probablement de Paris. Celle qui est vénérée dans la cathédrale de Séville sous le nom de la *Virgen de las Batallas* passe pour un présent de saint Louis à saint Ferdinand. De ces Vierges d'ivoire, la plus charmante est la statuette conservée dans le trésor de la cathédrale de Tolède ; la plus curieuse est une Vierge ouvrante que possèdent les Clarisses d'Allariz, en Galice : elle fut donnée à leur monastère par la reine Doña Violante qui y prit le voile et y mourut en 1292.

La série la plus importante est composée de grandes statues en pierre, en marbre ou en bois, dont plusieurs ont dû être sculptées sur place par des artistes voyageurs. Les plus anciennes sont assises. La Vierge de Solsona (Catalogne) est une œuvre très remarquable, qui rappelle à la fois, par le type, le costume et la coiffure, les statues royales de Corbeil; par la richesse des orfrois et des cabochons en relief, les sculptures de l'école toulousaine. Cette statue doit remonter à la fin du XIIe siècle. Le style sévère et monumental de la première moitié du XIIIe siècle est



Phot. Lacoste.

Fig. 218. — Portail de la cathédrale de Toro (XIIIe siècle).

représenté par des statues de pierre d'une exécution énergique et précise, comme la Vierge de Santo Domingo de Silos, ou d'un travail grossier, comme celle de Nájera, et par des statues de bois grossièrement enluminées, comme celles du cloître de Tarragone, ou noircies par le temps, comme *la Morenita* de l'église de l'Encarnacion, à Valence. Enfin quelques statues de marbre sont des types accomplis de la Vierge, telle que la représentèrent les sculpteurs français, vers la fin du XIIIe siècle, dans toute sa grâce de jeune mère, dont la coquetterie se dépense en attitudes penchées et en sourires mignards. Les plus aimables de ces Vierges sont, en Espagne, celle de San Joan de les Abadesses, près des Pyrénées, celle du chœur de la cathédrale de Tolède, celle d'Illescas. Plusieurs des Vierges vénérées à Madrid, entre autres la fameuse Vierge

d'Atocha, sont des statues du plus pur style français du XIIIe siècle.

Au temps où des églises de Catalogne, des deux Castilles et même du royaume de Valence recevaient des souverains ou des fidèles ces statues dignes d'être citées à côté des Vierges de Reims et d'Amiens, des artisans locaux continuaient de tailler en bois des images saintes qui conservaient la rigidité du XIIe siècle. On en peut voir toute une série dans les musées épiscopaux de Vich et de Lérida. Quelques Vierges en bois, revêtues d'une chape d'argent, sont conservées dans des églises de Navarre (Roncevaux, cathédrale de Pampelune, Dicastillo, — provenant d'Hirache, — Ujué, Sangüesa); une autre, toute semblable et qui peut être de provenance navarraise, fait partie du trésor de Tolède. Toutes ces Vierges vêtues d'argent sont d'un style fort archaïque. Il arriva aux imagiers espagnols, tout en se souvenant des œuvres françaises, de prendre leurs modèles autour d'eux et jusque dans les races vaincues. Le saint Jean-Baptiste en bois peint conservé dans l'église d'Albocacer (province de Valence) est le portrait d'un de ces Mores qui ont mêlé leur sang à celui des conquérants et des colons chrétiens, et dont les descendants peuplent encore la *Huerta* de Valence et la palmeraie d'Elché.



Phot. comm. par D. E. Serrano Fatigati.

FIG. 219. — La Vierge de Solsona (prov. de Lérida). Fin du XIIe siècle.

LES ARCHAÏSMES DANS LA DÉCORATION DES PORTAILS ESPAGNOLS DU XIIIe SIÈCLE. — La sculpture française du XIIIe siècle resta complètement inconnue dans une grande partie de l'Espagne chrétienne. La région de Ségovie, en particulier, conserva toutes ses traditions romanes longtemps après l'achèvement des portails de la cathédrale de Burgos. Les artistes étrangers qui furent attirés dans les capitales du royaume de Castille et de Léon ne firent école que dans la ville qui était le but de leur voyage. Ils ne répandirent pas sur leur chemin la connaissance de l'art nouveau. L'influence de l'art français du nord resta, au XIIIe siècle, toute sporadique. Si une influence française continuait à pénétrer en Espagne par les défilés des Pyrénées, c'était toujours celle de l'art du midi, dans lequel se perpétuaient les traditions glorieuses du XIIe siècle.

La Navarre ne possède aucun portail qui ressemble à ceux de Burgos et de Léon, ou même à ceux de Tuy et de Ciudad-Rodrigo. La façade de la cathédrale de Tudela, qui fut achevée dans la première moitié du XIIIe siècle, conserve les formes archaïques et trapues du chœur et de la nef de l'église. Le grand portail reproduit la disposition des portails latéraux, contemporains du cloître. Ses colonnettes basses portent huit archivoltes en plein cintre. Point de statues adossées; en revanche, les chapiteaux des colonnettes sont couverts de figurines qui représentent les scènes de la Genèse, depuis la Création des anges jusqu'au Sacrifice d'Abraham.

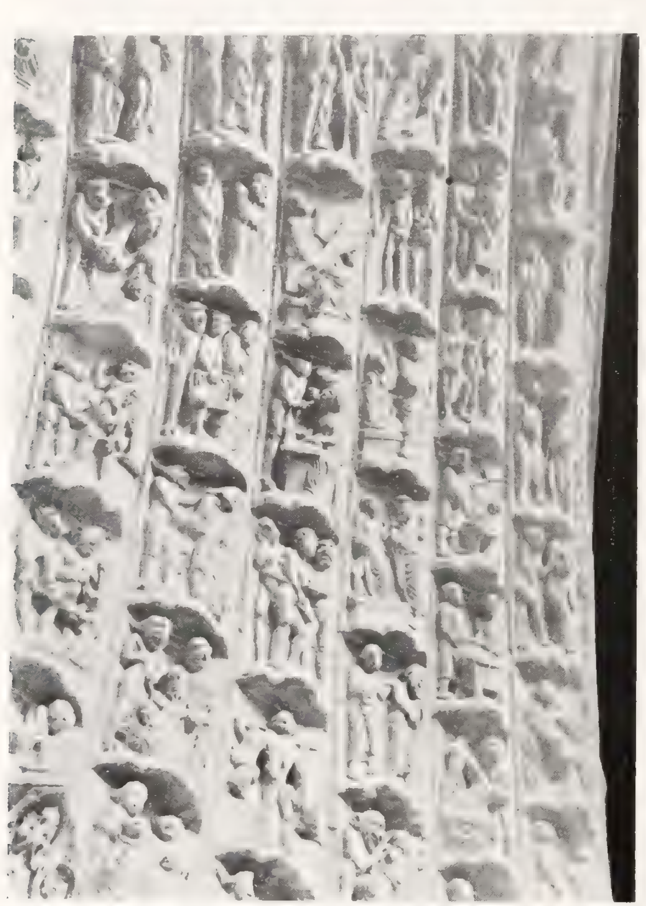


Phot. de la Société du Rio-Pedro?

FIG. 220. — Saint Jean-Baptiste, statue en bois peint dans l'église d'Albocacer (prov. de Valence). XIIIe siècle.

Chacun des claveaux des archivoltes est un petit groupe en bas-relief : d'un côté, les élus dans le Paradis et les anges tenant des couronnes; de l'autre, les morts qui sortent des sépulcres, et les damnés au milieu des diables. Dans ces groupes l'artiste a prodigué sa force tragique et sa verve satirique. Au milieu des damnés figurent des voleurs de toute condition : l'homme d'armes qui revient de quelque *algarade* en pays chrétien avec un troupeau de moutons; les marchands qui vendent à faux poids : les drapiers devant leur coffre, le boucher devant son étal sous lequel est couché un chien. Les apparitions terribles des ressuscités enveloppés dans leur suaire comme des fantômes contrastent avec la sérénité des élus, qui, réunis par couples, semblent converser des choses de Dieu. Les femmes portent le chaperon empesé à la mode française, et non les coiffes ou les tiares à l'espagnole. Il semble qu'un artiste parisien, un sculpteur de

Notre-Dame, ait passé par Tudela. Mais son influence n'a été ni profonde, ni durable. L'architecture du grand portail de la cathédrale est restée toute romane; la plupart des figurines ont conservé des proportions massives et lourdes; enfin le tympan est resté nu. Sous les archivoltes où élus et damnés sont suspendus par grappes, le Juge suprême n'était représenté dans sa gloire que par une peinture dont toute trace a aujourd'hui disparu.



Phot. Bertaux.

Fig. 221. — Détails du grand portail de la cathédrale de Tudela (Navarre). Commencement du XIIIe siècle.

Le portail de San Bartolomé de Logroño, décoré à la fin du XIIIe siècle, est une sorte de compromis entre les portails du nord de la France et le portail navarrais de San Miguel d'Estella. Les statues rangées entre les colonnettes sont élevées à la hauteur du tympan. La série de ces statues est interrompue de la manière la plus bizarre par un grand bas-relief d'exécution brutale qui représente le martyre de saint Barthélemy.

En Catalogne, les sculpteurs de portails adoptent au XIIIe siècle, par une rencontre fortuite et singulière, le motif de l'Adoration des Mages, qui devenait commun vers le même temps à l'extrémité opposée de l'Espagne, en Galice. Ce groupe est le plus souvent accompagné du groupe de l'Annonciation, parfois de la Fuite en Égypte.

A Tarragone, sur un petit portail de la façade de la cathédrale, les figurines du tympan, réduites à des proportions minuscules, gardent l'allure et la draperie des statuettes françaises; mais ce tympan fait partie d'un portail dont l'architecture trapue est toute romane. Sur deux portails catalans, celui d'une église de Santa Coloma de Queralt et celui de l'église cistercienne de Vallbona de las Monjas, les mêmes motifs sont représentés par des figurines bien plus gauches et d'un plus faible relief.

Un sculpteur de Lérida, peut-être celui qui a sculpté la *Puerta dels Fillols*, a réalisé la gageure d'encastrer les deux groupes de l'Adoration des Mages et de l'Annonciation au milieu du portail de l'église d'Agramunt, un portail sans tympan, couvert de dentelures et de ciselures dans le goût romano-moresque. Les figurines en haut relief se trouvent suspendues à l'archivolte couverte de rinceaux refouillés comme dans l'ivoire.

Le portail d'Agramunt est daté par une inscription de l'année 1283.



Phot. de D. M. Pareta. Barcelone.

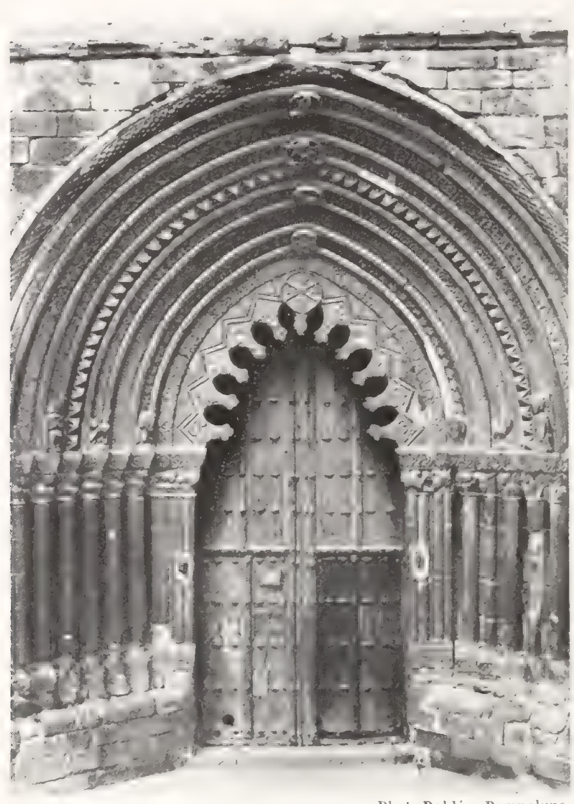
Fig. 222. — Portail de l'église d'Agramunt (prov. de Lérida).

Il est curieux de retrouver l'Adoration des Mages logée à la même place sur un portail du midi de la France, à Mimizan, dans les Landes. Le sculpteur du portail de Villaviciosa, dans les Asturies, a accroché plus audacieusement encore une statuette de la Vierge au sommet de l'archivolte en tiers-point, comme une clef pendante.

C'est en Navarre, à proximité du royaume de France, que l'archaïsme de la sculpture espagnole a produit vers la fin du XIIIe siècle ou au commencement du siècle suivant les combinaisons les plus singulières. Les deux portails de San Pedro la Rua d'Estella et de San Román de Cirauqui ont des colonnettes minces et des archivoltes lancéolées qui suffisent à indiquer leur date approximative. Mais l'arcade qui surmonte l'entrée est lobée à la manière moresque. Le cercle qui marque le sommet de cette arcade est un chrisme wisigothique, et chacune des dents est couverte d'entrelacs

en écheveaux aussi brouillés que ceux qui décoraient, à l'époque mérovingienne, les bijoux des peuples barbares.

Les tombeaux espagnols du xiii[e] siècle. — Le luxe des tombeaux fut aussi grand, pendant le xiii[e] siècle, en Espagne qu'en France. Alphonse X se souvenait sans doute du tombeau de saint Louis « dont l'entaillure était d'or et d'argent », lorsqu'il fit exécuter pour la cathédrale de Séville les mausolées de son père Ferdinand et de sa mère Béatrix. Ce furent des œuvres d'orfèvre, toutes revêtues de métaux précieux, toutes couvertes de joyaux. Devant la statue de la *Virgen de los Reyes* (la Vierge des Rois), donnée par saint Ferdinand à la cathédrale établie dans la mosquée, le roi et la reine étaient représentés assis sous des tabernacles d'argent doré. Après la mort d'Alphonse X, sa statue fut ajoutée aux deux statues royales. Les sarcophages, plaqués d'argent, étaient armoriés comme un drap d'honneur. Ces mausolées d'orfèvrerie, que Pierre le Cruel avait déjà dépouillés de leurs plus précieux ornements au milieu du xiv[e] siècle, furent transportés, à la fin du xvi[e] siècle, dans la nouvelle cathédrale de Séville; ils disparurent après la canonisation officielle de saint Ferdinand, en 1671, pour faire place à des tombeaux de marbre. Leur disposition exacte reste inconnue, comme le nom de leur auteur. Maître Jorge de Tolède, cité par le roi Alphonse lui-même dans une de ses *Cantigas* qui rapporte une légende relative à la statue de Ferdinand, avait exécuté seulement un anneau d'or que portait la statue. Le saint roi apparut à l'orfèvre pour lui ordonner d'enlever cet anneau de son doigt et de le passer au doigt de la Vierge.



Phot. Roldán. Pampelune.

Fig. 223. — Portail de San Román, à Cirauquí (Navarre). xiii[e] siècle.

Il n'existe plus en Espagne aucune effigie funéraire du moyen âge qui soit une statue assise, comme les statues royales de Séville. Seuls

deux tombeaux de Las Huelgas peuvent donner une idée de ce qu'étaient les sarcophages revêtus d'argent qui contenaient les restes de Ferdinand, de Béatrix et d'Alphonse. Ce sont les sarcophages de marbre qu'Alphonse X lui-même fit exécuter à la fin du XIIIe siècle pour recevoir les ossements d'Alphonse VII et de son fils Sancho III, morts, l'un en 1157, l'autre l'année suivante. Ces sarcophages sont décorés de pièces d'armoiries, comme ceux de la Chapelle royale de Séville; le château de Castille et le lion de Léon sont encadrés dans des compartiments en forme



Phot. comm. par D. M. Parera

Fig. 224. — Tombeau d'une infante (vers 1275) dans l'église de Villasirga (prov. de Palencia).

de polygones étoilés que dessinent des entrelacs tracés d'après un modèle moresque.

Le tombeau de Doña Berenguela ne fut pas imité par les sculpteurs qui travaillèrent à Las Huelgas. Les deux tombeaux exécutés par ordre de saint Ferdinand pour son père Alphonse VIII, le vainqueur de Las Navas de Tolosa, et pour sa mère, Doña Leonor d'Angleterre, sont aussi massifs que le sarcophage de la régente et beaucoup plus simplement décorés. La représentation du deuil autour du mort, qui est apparue dès le milieu du XIIe siècle sur le tombeau de Doña Blanca, reine de Castille, se trouve exactement reproduite un siècle et demi plus tard sur plusieurs tombeaux placés dans le transept de la vieille cathédrale de Salamanque. Au-dessous de la statue gisante, pleurants et pleureurs, rangés sur le sarcophage, s'arrachent les cheveux avec des contorsions et des grimaces. Le motif s'élargit et s'enrichit sur d'autres monuments de la même époque. Le cortège ecclésiastique de l'absoute, qui figure déjà sur des tombeaux

français du XIIe siècle, derrière le gisant, se déroule à la même place, au fond de l' « enfeu », sur le tombeau de l'évêque de Léon, Martín, mort en 1284. Le bas-relief du sarcophage représente une « œuvre de Miséricorde », une distribution de pain aux indigents. Ce tombeau a été copié par deux fois, à peu d'années de distance, dans la cathédrale de Léon.

Les deux représentations du deuil de la famille et de la cérémonie religieuse furent réunies par les sculpteurs castillans, comme elles l'avaient été par les imagiers qui ont sculpté vers 1260, pour la basilique de Saint-Denis, le tombeau du prince Louis. Deux de ces tombeaux à pleureurs sont conservés dans l'église des Templiers de Villasirga (province de Palencia). Ils contiennent les restes de l'infant don Felipe, cinquième fils de saint Ferdinand, et de sa femme. Le jeune prince mourut en 1274. On est étonné de rencontrer à la fin du XIIIe siècle des œuvres aussi primitives et aussi farouches. Partout l'imitation de l'architecture et de la sculpture françaises est manifeste; partout elle est altérée par des réminiscences romanes. La princesse est hideuse, avec ses yeux sortis de l'orbite et sa bouche masquée par un bâillon funèbre plissé comme la mentonnière de la haute tiare. Le prince est représenté avec le manteau des Templiers, *les jambes croisées* : c'est une convention particulièrement absurde pour une statue couchée et qui doit s'expliquer ici par la longue persistance des conventions de l'art toulousain, qu'acceptait encore le maître du porche de Compostelle.



Phot. Vasari, Tolède

Fig. 225. — Tombeau du chantre Aparicio dans la vieille cathédrale de Salamanque.

Il existe un tombeau semblable à Palazuelos, dans la province de Valladolid; il y en avait plusieurs autres à Aguilar de Campoo, dans la province de Léon. Deux de ces derniers ont été transportés au Musée archéologique de Madrid. Un troisième, très mutilé, est resté sur place, parmi les ruines de Santa Maria la Real : il porte la signature du sculpteur : Antonio Pérez de Carrión. Les tombeaux de Villasirga, qui se

trouvent à quelques milles de Carrión, sont certainement l'œuvre de cet artiste.

Deux tombeaux de la même région, qui ont aujourd'hui disparu, portaient les signatures de deux autres sculpteurs, en langue castillane. Celui de don Alvar Fernandez se trouvait à Carrión même, dans une chapelle de



Phot. comm. par D. E. Serrano-Fatigati

Fig. 226. — Tombeaux du xive siècle, dans l'église de San Estéban, à Cuellar (Vieille Castille).

la puissante église bénédictine de San Zoilo; il était l'œuvre de « don Pedro el pintor »; celui de don Rodrigo González Girón, dans l'église des Bernardines de Benavides, avait été sculpté en 1294 par Roy Martinez de Burueva.

Les hidalgos et les princes de Castille commandèrent parfois leurs tombeaux à des artistes locaux qui n'étaient pas des chrétiens. Depuis le xie siècle les Juifs de Tolède vivaient en bonne intelligence avec les maîtres de la ville. Après les conquêtes d'Alphonse VI et de saint Ferdi-

nand, les musulmans restés dans la Nouvelle Castille furent traités sans rigueur. Les vainqueurs firent appel à leur merveilleuse habileté de décorateurs. Au XIIIe siècle les salles des palais de Tolède furent revêtues de faïences et de stucs estampés par des Juifs et des *mudéjars* (« Casa de Mesa », « Taller del Moro », etc.), et devinrent pareilles aux alcazars des émirs. Quelques-uns des seigneurs qui vécurent au milieu de ces arabesques mêlées d'inscriptions arabes eurent la fantaisie de faire décorer leur dernière demeure comme leur palais. Dans une chapelle de la cathédrale de Tolède, le tombeau de l'un des capitaines de la ville, l'alguacil don Fernan Gudiel, qui mourut en 1278, est une simple niche revêtue d'ornements de stuc du plus pur style *mudéjar* et pareille à une de ces alcôves, dont le nom même (*al koba*, la tente où l'on dort) a été emprunté par les Espagnols du moyen âge aux Mores d'Andalousie.

Le type du tombeau *mudéjar*, avec ses arabesques, et celui du tombeau franco-espagnol, avec ses bas-reliefs et son « gisant », se combinèrent en Castille pour former une série de monuments sans pareils dans tout le moyen âge. Un premier exemple de cette combinaison singulière est donné, à Tolède même, par le tombeau d'un petit-fils de saint Ferdinand, l'infant don Pérez. Ce tombeau, perdu dans une chapelle d'un monastère de femmes (les Commendadoras de Santiago), où l'on a retrouvé les restes d'une mosquée, est composé d'un bas-relief de marbre qui représente le prince couché, dans un encadrement de stuc orné d'arabesques et de stalactites et entouré d'une inscription latine en grandes onciales. D'autres tombeaux du XIIIe siècle, dont l'architecture n'a rien d'oriental et dont la décoration sculptée est très développée, sont surmontés d'une sorte de frise en stuc peint, composée de stalactites ou de rinceaux qui imitent des caractères coufiques. Tel est le tombeau d'un ecclésiastique, le chantre Aparicio, dans la vieille cathédrale de Salamanque. Deux tombeaux analogues, mais d'une exécution bien plus grossière, se trouvent dans la cathédrale d'Avila. Les plus riches de ces tombeaux composites sont ceux qu'a conservés la misérable église de San Estéban, comprise dans l'enceinte de la citadelle de Cuellar (presque à mi-chemin sur la longue route qui conduit de Valladolid à Ségovie). Ils ont été exécutés vers le milieu du XIVe siècle pour des chevaliers de la famille Lopez de Cordoba Hinestrosa.

Au-dessus des statues gisantes les arcades sont dentelées et ajourées. Sur la paroi elle-même, les frises d'inscriptions latines et les écussons héraldiques se combinent avec un réseau d'entrelacs qui dessinent des losanges curvilignes. L'artiste *mudéjar* qui a exécuté ce revêtement de stuc dans une église était aussi habile que ceux qui, vers le même temps, travaillaient à Séville dans l'Alcazar de Pierre le Cruel.

Ces tombeaux, où les motifs d'origine musulmane se combinent avec les traditions de l'art du Nord et où la joyeuse richesse de la décoration orientale fait oublier la pensée chrétienne en présence de la mort, sont peut-être les monuments les plus étranges et les plus expressifs en qui se soit résumée la civilisation castillane du moyen âge.

Bibliographie. — Voir livre IV, chap. vii.

CHAPITRE III

LES MINIATURES — LES VITRAUX LA PEINTURE MURALE

I

LA MINIATURE DANS LES PAYS CISALPINS DEPUIS LE COMMENCEMENT DU XIIe JUSQU'AU MILIEU DU XIVe SIÈCLE[1]

LA MINIATURE AU XIIe SIÈCLE

Les écoles françaises et belges. — Presque tout reste à éclaircir dans l'histoire de la peinture française au moyen âge. Nous entrons ici dans une terre inconnue, où c'est à peine si l'on découvre çà et là quelques traces d'exploration. Il y a plus : l'évolution de la miniature au XIIIe siècle s'est comme « cristallisée » autour de Paris, et tout le monde le sait ; mais, les origines de cet art sont plus difficiles à déterminer, et l'étude de ses centres principaux d'élaboration n'est pas encore faite.

Au début, en effet, l'évolution de la miniature ne s'est pas localisée dans une grande ville ; elle ne s'est même pas poursuivie à l'intérieur de frontières nationales plus ou moins larges ou étroites. On peut dire que dans la France du Xe au XIe siècle, le caractère distinctif de la miniature est d'être centrifuge ; son évolution suit celle des nations voisines ; elle en dépend même partiellement. Elle conserve ce caractère pendant une partie du XIIe siècle. On ne peut, nulle part, apprécier et comprendre avec justesse son évolution sans connaître l'art des pays limitrophes, mais il est indéniable que les calligraphes et enlumineurs français du XIIe siècle ont contribué, pour une part essentielle, à constituer le style nouveau, et nous sommes convaincus qu'une exploration systématique des biblio-

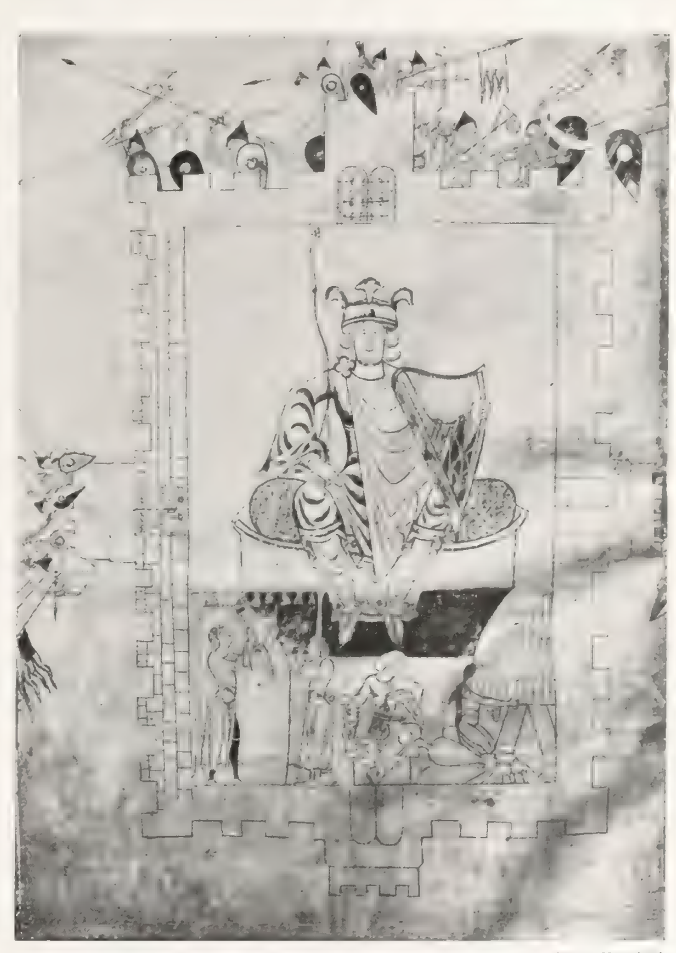
1. Par M. Arthur Haseloff.

thèques départementales mettra toujours plus en lumière l'importance des écoles françaises.

Tout d'abord la « terre bourguignonne », ce centre de vie religieuse! Tant de mouvements religieux profonds en sont partis pour se répandre en Occident et y propager, en architecture surtout, de fortes impulsions artistiques que, selon toute vraisemblance, l'art de la miniature dut y être cultivé. Les moines artistes de Cluny n'auraient-ils pas, dans ce domaine, exercé leur talent original? La vigoureuse protestation du puritanisme des Cisterciens suffirait à justifier ces prévisions. Nous lisons, dans le *Dialogus inter Cluniacensem et Cisterciensem* : « Aurum molere et cum illo molito magnas capitales pingere litteras, quid est nisi inutile et otiosum opus? » Les Cisterciens élèvent leur protestation au moment précis où la formation du style de la miniature romane subit une crise. Il faut regretter d'autant plus vivement que l'histoire de la miniature à Cluny n'ait jamais encore été écrite. La célèbre bibliothèque de Cluny a été détruite en 1562, pendant les guerres de religion; quelques restes seulement ont été conservés.

Nous avons parlé des Cisterciens au sujet de leur polémique contre le luxe excessif étalé par les moines de Cluny dans leurs livres; l'examen des restes que nous a laissés la bibliothèque de Cîteaux nous donne la certitude que ces tendances antiartistiques n'ont nullement existé au début. L'abbé Étienne Harding, le troisième abbé et le véritable organisateur de Cîteaux, n'était pas, en tout cas, ennemi des miniatures; on pourrait l'accuser plutôt d'avoir eu des goûts de bibliophile. Son œuvre capitale fut la révision et la correction d'un exemplaire de la Bible, qu'il fit entreprendre avec l'aide de savants juifs. Il doit avoir commencé ce travail tout de suite après son élection, sinon auparavant, car l'année 1109 est la date de l'exemplaire de luxe, corrigé d'après les résultats de son étude critique du texte. Cette Bible est aujourd'hui conservée à Dijon avec les restes de la bibliothèque de Cîteaux (n° 12-15). Les quatre volumes sont richement ornés : on n'est pas encore aux temps du puritanisme cistercien. Ce sont, en partie, des dessins à la plume et au lavis qui occupent souvent une page tout entière. Il y a en outre de nombreuses initiales; le grand J de l'histoire de la création est rempli par une tige grimpante, toute entremêlée de figures d'animaux, réelles ou fantaisistes; c'est le procédé d'ornementation contre lequel Bernard de Clairvaux devait bientôt protester. Parmi les images, la riche illustration de la vie de David attire l'attention. Voici tout d'abord le roi sur son trône, avec une tige fleurie et la harpe à la main. A ses pieds, quatre petits personnages font de la musique : carillon, longue flûte, violoncelle et orgue. Tout autour, une muraille garnie de tours; sur les créneaux se tiennent des guerriers avec cuirasses, arcs, lances, bannières, frondes,

haches, épées. L'image est d'une grande beauté : la dignité du roi, avec sa chevelure puissante aux lignes ondoyantes, fait contraste avec les mouvements gracieux et la taille svelte des musiciens. Les guerriers forment une vraie collection de types caractéristiques; leurs nez sont aussi informes et lourds que variés. La sincérité de l'observation s'allie ici avec l'humour. Les mêmes qualités se retrouvent dans une image qui remplit une page et contient une vingtaine de scènes empruntées à la jeunesse de David jusqu'à la mort d'Absalon.



Phot. Haseloff

Fig. 227. — Le roi David. Bible de l'abbé Étienne Harding. (Bibl. de Dijon, 14.)

D'où vient ce style? Y avait-il à Cluny un art semblable? Nous ne saurions le dire. Étienne Harding n'aurait guère pu emprunter ses modèles à l'Angleterre; cependant bien des traits rappellent des travaux anglais plus récents. La vraisemblance est que l'influence venait de la France septentrionale. Étienne lui-même, à l'occasion de son voyage en Flandre, fit faire à Saint-Vaast d'Arras un manuscrit de luxe, dont nous parlerons plus tard. Le dessin, surtout les traits de couleur épaisse qui accompagnent les plis, rappellent souvent les traditions du nord-est de la France.

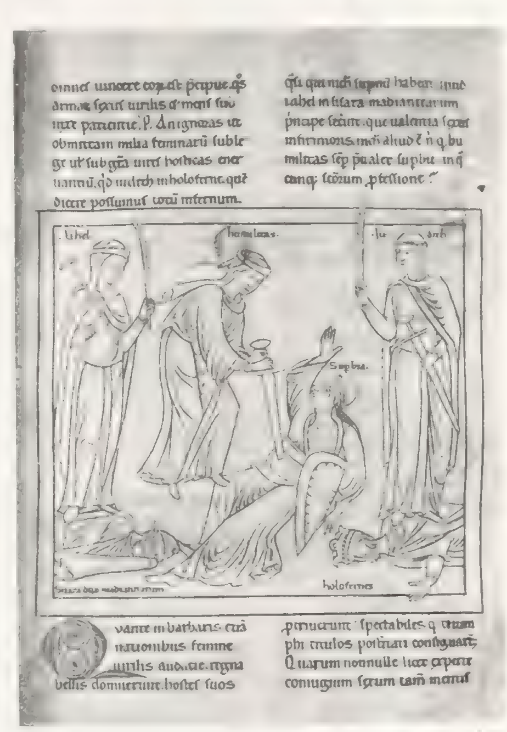
Comment accorder avec le luxe d'images dans les manuscrits de l'abbé Stéphane l'ordonnance des *Consuetudines* (1154), dont voici la teneur, en sa rigueur draconienne : « Litteræ unius coloris fiant et non depictæ ». (§ LXXX ?) Ce paragraphe est de toute importance, car le § III des *Consuetudines* prescrit que les manuscrits liturgiques doivent être partout tenus *uniformiter*. A cet effet, il y avait à Cîteaux un manuscrit-type, sur lequel les copies devaient se régler. Ce manuscrit, écrit en partie de 1175

à 1191, — conservé aujourd'hui, mais incomplet, à Dijon (n° 114 (82), — montre que l'on essayait de remplacer l'or et les peintures par une décoration calligraphique multicolore d'un goût parfait; cela est bien dans l'esprit de l'architecture cistercienne, qui savait remplacer par la solidité et la perfection des détails la magnificence et la richesse.

Plus tard, sans doute, on n'observe plus les prescriptions avec la même rigueur; on élude les ordonnances et l'on se fait donner des manuscrits illustrés; on trouve partout, en effet, dans les restes des grandes bibliothèques cisterciennes, des manuscrits de luxe du XIIe siècle, à Clairvaux, à Pontigny, etc. Mais on va plus loin, et même des Cisterciens se mettent à peindre. L'*Exordium Cisterciensis cœnobii*, écrit entre 1224 et 1236, aujourd'hui à Dijon (ms. 635 (378), montre cinq grandes initiales peintes, où l'on voit non seulement des figures d'animaux décoratives et symboliques, mais encore un arbre généalogique du Christ. Un manuscrit de l'*Explanatio S. Hieronymi in Isaiam*, écrit à Cîteaux, aujourd'hui à Dijon (ms. 129 (96), montre un arbre généalogique du Christ, inachevé; la Vierge, debout, presse tendrement l'Enfant contre son visage. L'image, dessin colorié en partie, trahit un beau talent artistique et aussi de fortes influences byzantines, assez voisines de la stylisation qu'on trouve partout dans l'Allemagne du XIIIe siècle. Peut-être les Cisterciens croyaient-ils, en se servant du dessin et en évitant la gouache et l'or, observer les ordonnances sur la décoration des livres. C'est la conclusion que nous imposeraient deux manuscrits du XIIIe siècle attribués à Conrad d'Hirsau. Ils contiennent des dialogues sur la virginité. L'illustration de ce livre paraît être, comme le texte, d'origine allemande; du moins, les trois plus anciens manuscrits illustrés rappellent une origine allemande. Leurs dessins, d'un style roman sévère, sont transposés dans deux magnifiques copies dont l'une vient de Cîteaux (Troyes, ms. 252), l'autre d'Igny (Berlin, lat. 73); l'interprétation, libre et de grand style, prouve un talent artistique éminent. Dans les dessins originaux, le sujet excitait l'intérêt principal; ici, l'élément artistique prédomine; c'est la joie de dessiner avec enthousiasme, bien qu'avec une grande simplicité. La chaste sévérité, qui fait le charme particulier de l'architecture cistercienne, reparaît dans la décoration très sobre, mais exquise, des initiales; elles sont multicolores sans doute, mais l'or est évité.

Grande est donc la valeur des œuvres isolées de l'école bourguignonne; mais, à en juger d'après ce que nous connaissons, on ne peut constater ici d'évolution qui aurait contribué à former le style gothique nouveau de la miniature. Il en est de même de l'école française occidentale; elle a déjà été étudiée (cf. tome I, p. 744 et suiv.), car ses œuvres sont en relation étroite avec les travaux plus anciens. C'est la France septentrionale qui a le plus contribué à former le style roman et à le trans-

former en style gothique. De la Normandie jusque près du Rhin, nous trouvons, dans les grandes abbayes bénédictines, un réseau de centres où l'on cultive la miniature. On peut y tracer une ligne de démarcation géographique qui correspond à peu près aux divisions politiques. A l'Est, les œuvres rappellent plutôt les produits des écoles allemandes contemporaines; à l'Ouest, elles rappellent les écoles anglaises. Le nouveau style, en Angleterre, étant la conséquence de la conquête normande, on peut en chercher l'origine sur le continent. A ce point de vue, malheureusement, les œuvres capitales manquent ou sont encore inconnues; et c'est surtout dans les grandes abbayes de Normandie, qui étaient en relation si étroite avec l'Angleterre, que les matériaux font défaut. Selon toute probabilité, l'art anglais s'assimila très vite les influences subies et, de très bonne heure, influença à son tour le continent. La miniature anglaise dépassa la miniature continentale et finit par combler elle-même ses lacunes au moyen de l'exportation. Un fait très caractéristique est que le prieuré de Sainte-Barbe-en-Auge, dans la Normandie du XIIe siècle, avait une succursale à Bequefort, où séjournaient les copistes dont les œuvres devaient être exportées en Normandie. Comment tracer une limite fixe entre les travaux insulaires et les œuvres continentales? Le fait qu'illustre cet exemple pris en Normandie se retrouve également dans les abbayes bénédictines, sur les frontières de la Flandre. Il y a ici abondance d'œuvres; mais l'idée s'impose qu'en cette région, sur la partie la plus étroite du canal, il y a eu un incessant échange artistique. Les travaux du continent, nous l'avons dit, sont rapidement dépassés; par delà le canal, en effet, une clientèle plus élégante encouragea les progrès du luxe; les manuscrits précieux, destinés aux princes bibliophiles ou aux membres du haut clergé, devinrent des modèles et servirent en quelque sorte à fixer l'idéal.



Phot. Haseloff.

FIG. 228. — Miniature des Dialogues attribués à Conrad von Hirsau. Manuscrit cistercien. (Berlin, lat. 73.)

A l'Est, le style roman apparaît en de très anciens monuments. Nous choisirons, comme point de départ, un travail daté, une Bible que deux moines de l'abbaye de Stavelot, Goderannus et Ernesto, achevèrent

en 1097 après quatre années de labeur (Brit. Mus. Add., 28106-107). Ce sont d'une part des dessins délicats et fins, sur fond de couleur, avec des



Phot. Haseloff.

Fig. 229. — Scènes de la vie de Job : la vie active, la vie contemplative et les dons du Saint-Esprit. Bible de l'abbaye de Floreffe.

(British Museum, 17737-38.)

personnages aux mouvements gracieux et vivants, qui rappellent un peu les ivoires du XI[e] siècle; de l'autre, de lourdes peintures à la gouache qui montrent le développement complet du style roman. Le trait caractéris-

tique, dans cette Bible et dans un groupe important de travaux belges postérieurs, est l'apparition de grandes surfaces tendues dans le vêtement, autour desquelles se placent, en très grand nombre, des plis parallèles très durs d'exécution. Ces contrastes naturellement font mauvais effet; c'est dans de grandes figures, comme le Christ de la Majestas Domini, dans le second volume, qu'on peut surtout les signaler.

Au style dont la Bible de Stavelot est le monument initial on peut rattacher une série d'œuvres dont les dates s'échelonnent jusque vers le milieu du xiiᵉ siècle. Ce sont, pour la plupart, des évangéliaires, et, en partie, des Bibles; presque tous sont d'origine belge authentique; mais on ne peut déterminer un centre précis pour leur exécution. La Bible de l'abbaye de Floreffe (diocèse de Liège) est dans cette série une œuvre capitale; elle s'y trouvait peu après le milieu du xiiᵉ siècle, et y fut peut-être écrite (British Mus. Add., 17737-38). Dans le second volume, qui commence par le Livre de Job, deux images aussi grandes que la page nous ont été conservées. Ce sont des compositions de sens profond, disposées en grandes images ornementales. La première a pour sujet l'opposition entre la vie active ou pratique et la vie contemplative ou théorique. Une partie intermédiaire représente les vertus et les dons du Saint-Esprit, qui descend sur les Apôtres. Au-dessus, se trouvent les scènes de la vie de Job : son sacrifice et les enfants assis au festin. Au-dessous, les œuvres de miséricorde. L'image opposée décrit les mystères de la nature divine : l'abaissement du Christ et son élévation. Suivent quatre images pour les quatre Évangiles. Chaque scène est accompagnée de plusieurs figures symboliques. De ces miniatures pénétrées d'idées typologiques et symboliques, nous verrons à Hildesheim les plus riches spécimens.



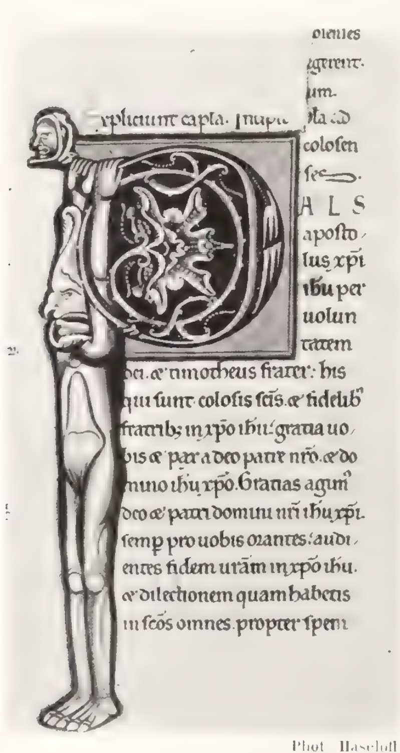
Phot. Hossard

Fig. 250. — Miniature des *Gregorii Moralia in Job.*
(Bibl. nat., lat. 15675.)

Le manuscrit richement illustré des *Moralia in Job* de Grégoire (Bibl. nat., lat. 15675) présente quelques analogies avec ce groupe; il provient du diocèse de Cambrai. Ses miniatures sont pour la plupart inachevées; au lieu de la peinture à la gouache, que l'on avait l'intention d'employer, il n'y a que de simples dessins à la plume; mais ceux-ci où ne sont pas encore posées les sèches et schématiques notations des lumières et des ombres, produisent une impression beaucoup plus agréable. Il y apparaît nettement que l'artiste voulait représenter, avec

toutes ses fines nuances psychologiques, l'histoire tragique de Job. Dans l'expression des sentiments, dans les visages et les gestes, le peintre est un maître; ses types de têtes revêtent parfois un réalisme savoureux qui se fait valoir dans le dessin original du profil et l'agencement des barbes.

Jusqu'où s'étend, vers l'ouest, la domination de ce style? Il est difficile de l'établir. Nous ne connaissons pas assez les manuscrits illustrés qui ont dû être exécutés à Saint-Martin de Tournai. Peut-être y a-t-il un lien entre Tournai et les produits de l'abbaye voisine de Saint-Amand, où nous trouvons une note originale L'intérêt se concentre ici autour d'une personnalité, le moine Sawalo, probablement identique avec un certain « subdiaconus » nommé en 1143. Sawalo était, sauf erreur, peintre de profession; il signe ses peintures, et à côté de lui apparaissent d'autres copistes. La Bibliothèque de Valenciennes a conservé deux œuvres signées de son nom : une Bible magnifique (ms. 1), avec beaucoup d'initiales, et un *Petrus Lombardus* avec frontispice (ms. 178). La Bibliothèque nationale en possède une autre (lat. 1699). Le portrait de saint Hilaire, qui forme l'initiale, montre en Sawalo un peintre original, qui dessine avec une certaine largeur de style. La manière de traiter les entrelacs rappelle encore les travaux du XIe siècle.



Phot. Haseloff

FIG. 231. — Lettre initiale d'une Bible de Saint-Bertin.

(Bibl. nat., lat. 16743-46.)

Les écoles qui se trouvent à l'ouest de la limite idéale que nous avons adoptée, ont surtout produit des ouvrages de bibliothèque, manuscrits avec frontispices et initiales richement ornées. Ce qui peut servir à caractériser ces écoles, c'est, d'abord, le parti pris de grands feuillages fantaisistes procédant de l'acanthe byzantine et que l'on retrouve dans l'art monumental de cette région, comme à Petit-Quevilly (Seine-Inférieure) et à Saint-Quiriace de Provins (Seine-et-Marne); c'est ensuite l'exécution des initiales, qui se distinguent par une grande richesse d'imagination; les peintres aiment à y intercaler et agencer des figures d'hommes et d'animaux. Un coloris vigoureux, arbitraire et bizarre, revêtant indifféremment de bleu, par exemple, des hommes ou des monstres, ajoute encore à la singularité. Tous ces caractères sont communs à l'Angleterre et aux écoles du nord de la France. Nous y reviendrons dans

notre chapitre sur les écoles anglaises, infiniment plus fécondes, et qui ont eu une évolution bien plus logique.

Dans le groupe occidental, l'école de Saint-Bertin, à Saint-Omer, tenait sans doute la première place. Saint-Bertin nous est déjà connu au XIe siècle par le mélange du style anglo-saxon et du style continental. Il est caractéristique que le premier artiste, dont le nom nous soit parvenu, soit Anglais de naissance. C'était un certain moine Hélias; il exécuta, entre 1145 et 1152, sous l'abbé Léon, les « Canons » de la Bibliothèque de Boulogne (ms. 115). Dans un autre manuscrit (n° 116), est représentée la mort de l'abbé Lambert, dont l'âme est reçue au ciel. Un psautier, dont les initiales, au point de vue des images ou de l'ornementation, ne se distinguent pas des travaux anglais, est conservé au collège Saint-John, à Cambridge (C. 18). Le texte prouve, de manière évidente, qu'il était destiné à Saint-Bertin. A ce psautier correspondent si étroitement les parties anciennes d'une Bible en quatre volumes (Bibl. nat., lat. 16745-16746) qu'il faut leur assigner le même lieu d'origine. Cette Bible qui, selon le type du XIIe siècle, est, d'un bout à l'autre, illustrée par une série d'initiales à figures, est un chef-d'œuvre de calligraphie. Les initiales souvent étranges, avec monstres et entrelacements de feuillage, ont une ressemblance parfaite avec les initiales anglaises. Même ressemblance entre le manuscrit de *la Cité de Dieu* par saint Augustin, à Boulogne-sur-Mer (ms. 53), œuvre du moine Alexandre, et les travaux anglais du temps. Dans l'initiale du onzième livre, le Jugement dernier est représenté en détail d'une manière qui rappelle fort le psautier anglais de Munich (Clm. 835).



Phot. Hasseloff

Fig. 252. — Présentation par le moine Osbertus des Commentaires de saint Jérôme sur Jérémie.
(Bibl. de Dijon, 130.)

Dans le diocèse d'Arras, toute une série d'abbayes ont produit des œuvres calligraphiques et artistiques remarquables. Quand l'abbé Harding, de Cîteaux, dont nous connaissons déjà les goûts bibliophiles, visita en 1125 le cloître Saint-Waast à Arras, il se fit copier par le moine Osbertus les Commentaires de saint Jérôme sur Jérémie. Le frontispice représente l'histoire singulière du manuscrit. Sur l'autel, se trouve la

vierge Marie; à droite et à gauche, l'abbé d'Arras et l'abbé de Cîteaux, chacun avec le modèle de son église; au premier plan, le copiste présente son livre. Le style est très simple et sévère : personnages très allongés, aux contours marqués, avec indication linéaire de l'agencement des plis. Le manuscrit passa de Cîteaux à Dijon (ms. 130 (97).

De l'abbaye bénédictine de Saint-Sauveur d'Anchin, de nombreux manuscrits de luxe ont été conservés; ils datent de l'époque prospère de saint Gossuin (mort en 1165) et de ses successeurs. Un manuscrit du livre de saint Augustin sur la Trinité (Douai, ms. 257) est d'une importance particulière. Le grand frontispice, en effet, nous éclaire sur la mentalité des copistes et des peintres. L'un d'eux, Balduin, était mort avant l'achèvement du livre; il est représenté reposant dans le tombeau; un ange emporte son âme. Sur le tombeau, entre les patrons de l'abbaye, saints Augustin et Gotwin, l'autre copiste, Jean, s'agenouille et prie le Christ de le recevoir en grâce : « *Suscipe scriptores et eorum, Christe, labores.* » Christ l'exauce, et un ange lui apporte une couronne. L'importance de l'image est due à l'étrangeté du sujet plus encore qu'à ses qualités artistiques. Les artistes copistes d'Anchin excellaient surtout dans l'ornementation des initiales et des lettres fantaisistes, composées de figures et d'ornements. Parfois, copistes et peintres réglaient entre eux la division du travail; c'est ainsi qu'un *Rabanus Maurus* d'Anchin (Douai, ms. 340 (786) est l'œuvre commune du peintre Olivier et du copiste Reinald, qui sont tous deux représentés dans une initiale. Souvent, d'ailleurs, les ouvrages les plus intéressants

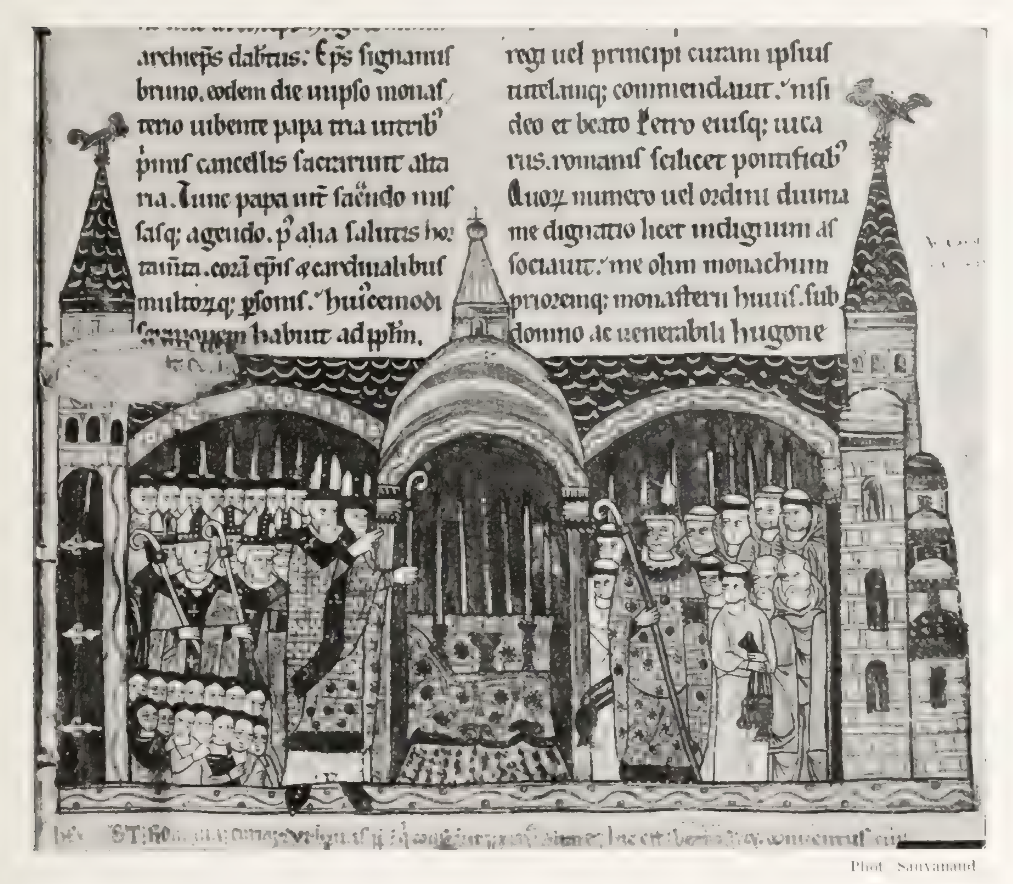


Phot. Haseloff.

Fig. 253. — Frontispice du manuscrit du Livre de saint Augustin sur la Trinité.

(Bibl. de Douai, 257.)

sont précisément anonymes. C'est le cas d'un *Augustinus in psalmos* de l'abbaye Sainte-Rictrude de Marchiennes. Le frontispice (Douai, 250) représente saint Augustin entouré des patrons de Marchiennes, l'initiale B, le Christ comme Juge suprême et David jouant de la harpe. Le lien avec la peinture anglaise est ici évident. Il en est de même d'un travail plus récent, la grande initiale B du psautier de Marchiennes (Douai, 19), remplie de scènes nombreuses empruntées à la vie de David et aux Évangélistes.



Phot. Sauvanaud

FIG. 234. — Le pape Urbain II consacrant l'autel de Cluny.
(Bibl. nat., lat. 17716.)

Comme œuvre du même genre, dans le diocèse de Cambrai, citons le livre des Évangiles que le copiste Jean, en 1146, exécuta dans l'abbaye de Liessies en Hainaut (Metz, collection Salis). Le dessin des figures est, ici aussi, d'une extrême sévérité; mais les pages ornées et les initiales sont d'une grande magnificence. A côté du pampre aux larges feuilles, on remarque surtout les masques d'animaux géants et quelques scènes qui rappellent tout à fait les psautiers de l'Angleterre septentrionale.

La période prospère de l'art du manuscrit et de l'enluminure, dans ces cloîtres bénédictins de la France septentrionale, c'est le XIIe siècle. Une seconde floraison, mais faible, se produisit au XIIIe siècle. A partir de ce

moment, les cloîtres, eux aussi, reçoivent leurs manuscrits des grands centres de vie scientifique qui se groupent autour des universités. L'évolution de la miniature parisienne nous permettra plus tard d'expliquer ce fait. Il importe d'autant plus d'examiner si l'on peut suivre jusqu'à Paris, au XIIe siècle, le style de ces abbayes bénédictines et si l'on peut admettre l'existence d'influences artistiques qui feraient alors, du style de l'Angleterre et de la France septentrionale, la base de l'art nouveau au XIIIe siècle.

A Paris, au XIIe siècle, on enluminait des manuscrits; est-il besoin de le prouver? Mais a-t-on le droit de parler d'une école parisienne ayant un style particulier? Peu nombreux sont les monuments qui entrent ici en considération. Ici comme partout, dans ce domaine, tout reste à explorer! L'ouvrage capital est la Chronique du cloître Saint-Martin-des-Champs, achevée vers 1188 (Bibl. nat., lat. 17716). La Chronique est précédée d'un antiphonaire, dont l'image principale, très grande, représente la Transfiguration. L'image est exécutée en gouache sur fond d'or, avec un large cadre ornemental. Si l'on juge, d'après cet échantillon, du talent qu'avaient les artistes de Saint-Martin — et c'est, le fond d'or excellent le prouve, un travail très soigné — on s'en fera une assez médiocre idée : pauvreté des motifs dans les mouvements et les draperies, contours inhabiles et lourds, laideur des types de têtes, avec le bas du visage singulièrement large. Une Vierge sur son trône et la série des miniatures, dans la Chronique, ne valent pas mieux; mais quelques miniatures, du moins, ont un intérêt anecdotique, comme le miracle de saint Hugo : la résurrection d'un mort sur la Montagne Sainte-Geneviève, ou la consécration par le pape Urbain II du maître-autel de Cluny (fig. 234). Elles se distinguent par la simplicité avec laquelle elles rendent les architectures et empruntent certains traits à la réalité.

Phot. Haseloff

FIG. 235. — Lettre initiale des Commentaires de Pierre Lombard.
(Bibl. nat., lat. 11565.)

L'abbaye Saint-Victor nous fournit des matériaux en petit nombre, mais plus intéressants. Un antiphonaire (Bibl. nat., lat. 796), écrit probablement pour Saint-Victor, paraît être, dans ses initiales, une œuvre

moyenne de la fin du XII[e] siècle. Les images bibliques sont moins importantes que les figures ornementales. Un F, par exemple, représente l'apparition du Seigneur dans le temple de Salomon (I. Rois, 8); divers bustes en petits médaillons s'y joignent : le roi Salomon, le grand prêtre, un homme qui égorge la victime, des musiciens, et une jeune fille qui danse. Ces figures, qui rappellent les tableaux de genre, font penser aux manuscrits de l'Angleterre et de la France septentrionale. Cette ressemblance est plus visible dans un manuscrit de luxe de premier ordre, mais sans illustrations. C'est un *Commentarius Petri Lombardi in Psalmos* (Bibl. nat., lat. 11565), qu'un certain Nicolas, clerc de Saint-Victor, légua à l'abbé Guérin († 1192), et dont ce dernier fit cadeau à Saint-Germain-des-Prés. C'est un travail de même style et aussi excellent que les meilleurs manuscrits anglais de l'époque; ce sont des initiales en couleur, avec quelques tiges entrelacées sur fond partie or, partie couleur; les tiges aboutissent à de grandes feuilles aux extrémités allongées; dans les tiges, de multiples petites figures d'animaux, qui ne manquent pas d'humour : on y voit un chien qui joue de la guitare, et ainsi de suite. Un manuscrit tout pareil, mais d'un style un peu plus avancé, se trouve à Munich (Clm. 827). Si nous savions seulement que ces manuscrits ont été exécutés à Paris! On peut le supposer; quand un clerc parisien, avant 1192, lègue un manuscrit avec le commentaire de l'évêque de Paris mort en 1164, n'est-il pas très probable, que le manuscrit a été exécuté aussi à Paris? Et cependant, nous ne pouvons parvenir à la certitude. L'art, dans les ateliers de copistes parisiens, aurait alors, vers 1175, atteint le même degré de perfection que l'art anglais. Et la question se pose toujours : pourquoi les manuscrits de luxe richement illustrés, surtout les psautiers, manquent-ils ici, alors qu'en Angleterre, à la même époque, ils apparaissent en grand nombre? La conclusion dernière de ces réflexions est toujours la même : l'Angleterre, dans la miniature de cette période, a joué le rôle directeur; l'école de la France septentrionale est la sœur aînée dont la beauté et les qualités sont éclipsées par celles de la sœur cadette.

La miniature anglaise.

En aucun pays le contraste entre la peinture du XII[e] siècle et celle de la période précédente n'est aussi complet qu'en Angleterre, et nulle part on ne voit aussi clairement que le nouveau style est en recul sur l'art antérieur. La technique légère, libre, sommaire de la période anglo-saxonne, avec son esprit, sa spontanéité, sa liberté d'allures, est remplacée par une lourde peinture à la gouache sur fond de couleur; le contour de toutes les figures dans l'ensemble comme dans le détail est

fortement accusé, et, au début du moins, le style est extrêmement lourd.

Les conceptions hardies, les mouvements dramatiques, qui convenaient si bien au style suggestif de la période précédente, ne s'accordent pas avec cette technique sévère, impitoyablement exacte jusque dans le moindre détail. La connaissance de l'anatomie et de la perspective manque; autrefois on savait s'en passer avec une sorte d'insouciance légère et gracieuse, mais, dans la nouvelle technique, l'artiste porte péniblement son ignorance.

Sans aucun doute, la transformation du style dépend étroitement de la conquête normande, mais il y aurait erreur à ne voir, dans l'art anglo-normand que l'imitation insulaire d'un style continental. A diverses époques, l'Angleterre a reçu du continent des impulsions aussi fortes, sous Grégoire le Grand, sous Ethelwulf et Dunstan; mais toujours, par la suite, fleurit une école fortement imprégnée d'éléments nationaux, qui réagit à son tour sur le continent. Nous en avons ici un exemple. La transformation du style nous échappe en ses détails; nous ne pouvons retrouver les premiers germes que les artistes appelés du dehors avaient importés. En certaines œuvres, comme la copie du psautier d'Utrecht déjà mentionnée (Brit. Mus., Harl., 603), on voit les peintres de la nouvelle école travailler à côté des anciens; puis, vers 1125 seulement, commence la série des œuvres originales, qui vont s'épandre en un large courant jusqu'à la fin de la période.

Les prémices du nouveau style, en Angleterre, sont antérieures de quelques dix ans à celles du continent. Mais elles montrent aussitôt des particularités qui se conserveront dans la suite; c'est surtout la joie d'illustrer richement et de décorer avec luxe. On étend à l'infini les séries de miniatures et c'est tout d'abord sur les psautiers que s'exerce cette fantaisie. Ceux qui commandaient ces psautiers — dignitaires ecclésiastiques ou femmes nobles — ont largement contribué par leur goût à constituer l'art nouveau. C'est seulement un siècle plus tard qu'apparaissent sur le continent des travaux d'égale valeur. Du reste, les grands manuscrits de bibliothèque, en particulier les Bibles de grand format, ne manquent pas en Angleterre; dans la deuxième moitié du XIIe siècle surtout, l'école anglaise y excelle. La calligraphie en est belle, mais ce sont les initiales qui font la richesse de ces manuscrits. Aucune période et aucun pays n'ont vu, dans la décoration artistique des initiales, une telle richesse d'imagination et de goût. La fantaisie créatrice des pays septentrionaux, qui s'est toujours donnée libre carrière dans l'ornementation, s'épanouit ici magnifiquement. Les feuilles immenses empruntées à l'acanthe byzantine prennent une forme qui fait penser à des polypes géants; les tiges entrelacées s'enroulent en spirales multiples, où viennent se mêler des figures d'hommes et d'animaux et les monstres les plus bizarres. Cette grande

richesse d'imagination et la tendance au fantastique se montrent aussi dans les singularités iconographiques des miniatures et dans la création des types. On s'explique pourquoi cet art, sous la conquête normande, a si rapidement dépassé l'art continental.

Y eut-il pour le nouveau style un centre d'élaboration? Il est difficile de le savoir. Les œuvres du début à nous connues jusqu'ici proviennent de contrées différentes, et leur classification en écoles déterminées n'est pas facile. Une œuvre capitale de la première période est le psautier de l'abbaye de Saint-Albans près de Londres, conservé à Hildesheim, dans l'église Saint-Godard. Nous connaissons très exactement son histoire; il fut écrit sous l'abbé Gaufried (1119-1146); son premier possesseur fut le moine Roger, un ermite voisin du cloître, célèbre par son intelligence et sa piété. La décoration artistique, œuvre de deux collaborateurs, est, à plusieurs égards, très caractéristique. Le psautier lui-même est, tout d'abord, illustré complètement. Dans chaque initiale se trouve une petite image qui s'adapte littéralement au texte pris dans le psaume. Par exemple, au psaume LXXIX, 3 (*Deus repulisti nos*) : le Christ repousse du pied un personnage nimbé. Au fond, c'est le même système d'illustration que celui du psautier d'Utrecht, qui, dès le XIIe siècle, fut copié plusieurs fois en Angleterre. Le psautier de Saint-Albans est aussi très important parce que son frontispice est précédé d'une longue explication qui indique le but de ces images. Ce que l'image montre *corporaliter* doit se reproduire *spiritualiter* dans la pensée du spectateur; ces guerriers qui combattent nous rappellent les luttes spirituelles que nous devons soutenir contre le mal, etc. Ces images symboliques des initiales prennent un sens toujours plus subtil, et elles permettent en outre l'introduction de scènes de genre infiniment variées. Le psautier possède aussi une longue série de miniatures occupant toute la page, qui représentent la Chute, Adam et Ève chassés du Paradis, la Vie du



Phot. Haseloff.

Fig. 256. — Lettre initiale du psautier de l'abbaye de Saint-Albans, conservé à Hildesheim.

Christ. C'est une importante innovation, car cette série de miniatures bibliques, le plus souvent la Vie du Christ, constitue bientôt un élément habituel du psautier qui, au XIIIe siècle, deviendra une sorte de Bible en images. Au point de vue artistique, ce manuscrit n'a plus la même valeur. La comparaison entre la manière des deux collaborateurs montre à quel point les miniatures exécutées à la gouache sont inférieures aux simples lavis. Le peintre des initiales, par exemple, dans la miniature du roi David au milieu des musiciens, donne aux têtes, de profil très accusé, des contours singuliers : le front ne se distingue presque pas du nez, la lèvre inférieure est saillante, le menton est très fuyant; on dirait de caricatures involontaires. L'autre artiste, qui a exécuté la plupart des miniatures, ne tombe pas dans ces excès; mais il allonge démesurément ses figures et traite les plis de façon toute primitive ; le vêtement est comme collé aux membres. En dépit de cette insuffisance de la forme, plus d'une composition témoigne de quelque don d'expression dramatique. C'est l'héritage de l'ancienne tradition anglo-saxonne ; les formes nouvelles pourront la refouler, mais sans la faire complètement disparaître.



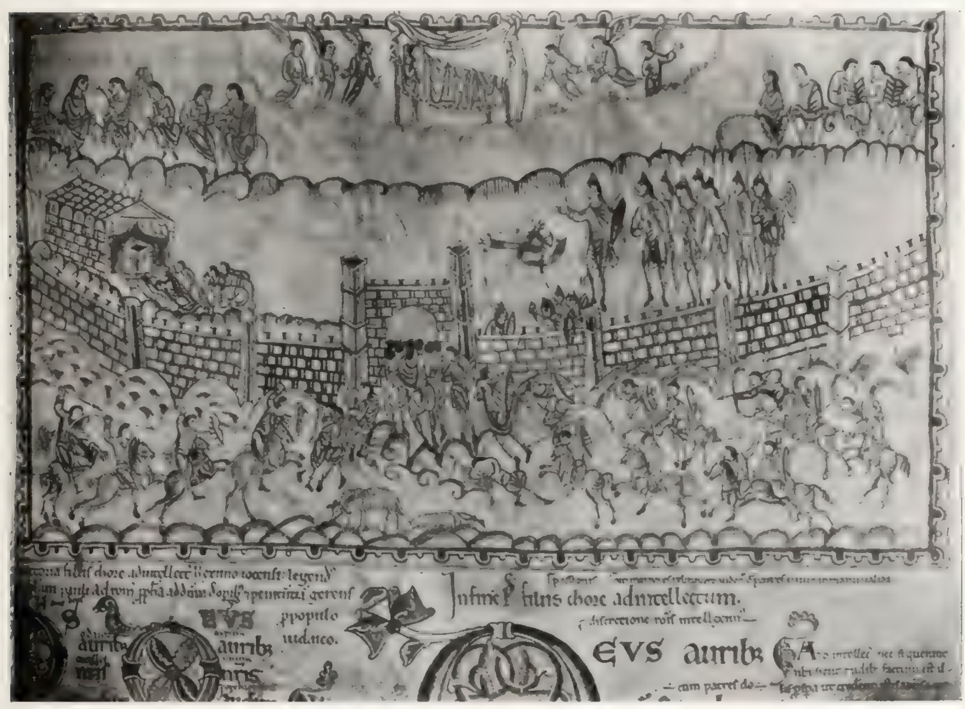
Phot. Haseloff.

Fig. 237. — Miniature du psautier de l'abbaye de Saint-Albans.

Le psautier de Saint-Albans apparaît comme une expression assez exacte de l'art moyen du temps, si on le compare avec quelques autres manuscrits de luxe de l'époque, surtout avec un psautier du British Museum (Lansdowne, 383), dont le premier possesseur, une abbesse ou une nonne, doit avoir eu des relations avec le couvent de nonnes de Shaftesbury (Dorsetshire).

Il faut rapprocher enfin du psautier de Saint-Albans une série de miniatures sur folios fixés au commencement d'un manuscrit plus récent, qui devint au XIVe siècle la propriété de l'abbaye Saint-Edmond à Suffolk (Cambridge, Pembroke College). Ce sont des dessins à la plume de couleur brune, rehaussés çà et là de polychromie. Seuls, les souliers et les

cheveux sont toujours exécutés au lavis. Cette série de dessins est instructive et caractéristique de la richesse de l'art anglo-normand; elle nous a conservé surtout une série de particularités étranges qui ne se retrouvent pas dans les miniatures typiques du continent. Par exemple, l'effusion du Saint-Esprit est représentée par une miniature à séparations transversales: en haut trônent, dans une mandorle, le Christ et Dieu le Père; pour symboliser leur unité, les deux bustes se greffent sur une base commune. Les têtes sont égales, mais le Christ a le nimbe en forme de croix; à droite



Phot. Haseloff

Fig. 238. — Miniature du psautier d'Eadwin.
(Bibl. de Trinity College, Cambridge, R. 17. 1).

et à gauche se tient un séraphin à six ailes; au-dessous, trône Marie au milieu des Apôtres; du bec de la colombe s'échappent les rayons.

Commencer par l'école de Saint-Albans n'est pas lui assigner un rôle directeur. Parler ensuite de Canterbury n'est pas établir que cette école ait dépendu de la première ou n'ait fait que la suivre. Il faut nommer ici, avant tout, le psautier d'Eadwin, moine et peintre de Christ-Church à Canterbury (milieu du XIIe siècle); ce psautier, en grand format in-folio, conservé dans la bibliothèque de Trinity College à Cambridge (R. 17. 1), nous montre un portrait du copiste qui remplit toute la page. Eadwin est tout à fait conscient de son importance et dit fièrement de lui-même : « *Scriptorum princeps ego nec obitura deinceps laus mea nec fama.... Predicat Eadwinum fama per secula virum, ingenium cujus libri decus indicat hujus* ». Si la postérité ne partage pas tout à fait l'opinion orgueilleuse

que le prince des copistes avait de sa valeur, elle ne peut cependant méconnaître la grandeur de son entreprise. Eadwin voulait faire un pendant au psautier d'Utrecht. Il copia, en cinq colonnes, les diverses versions de la traduction des Psaumes avec les gloses. Trois initiales peintes, la plus grande pour le Gallicanum, sont en tête de chaque psaume. D'abord, il ne se contente pas de copier et de traduire en son style les miniatures du psautier d'Utrecht; il essaie de les transposer; mais, après quelques essais, il y renonce, et, pour le reste de la série, suit exactement son modèle. D'ailleurs, il n'a pas fait seul tout le travail; on y constate l'intervention de plusieurs collaborateurs inégalement doués. Le style est tout à fait anglo-normand; à cet égard, le modèle est resté sans influence et la représentation des mouvements a conservé une hardiesse remarquable. Le contour net des figures, les vêtements collés aux corps, les profils grossiers rappellent les manuscrits de Saint-Albans.

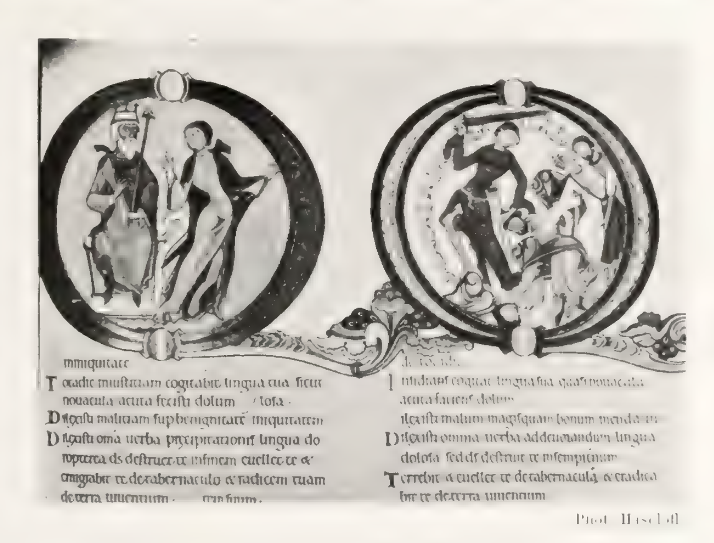


Phot. Haseloff.

Fig. 239. — L'Enfer. Miniature du psautier écrit pour Henry de Blois, évêque de Winchester.

Si riches et brillantes que soient leurs œuvres, les écoles de Saint-Albans et de Canterbury ne peuvent se mesurer avec les ateliers contemporains de Winchester. Winchester, centre de l'ancienne école anglo-saxonne, a conservé ses vieilles traditions avec plus d'obstination. Commençons par un psautier en latin et en franco-normand, qui, très probablement, fut écrit pour Henry de Blois, évêque de Winchester, avant 1161 (Brit. Mus., Nero CIV). Le texte est précédé de trente-huit miniatures aussi grandes que la page, dont la plupart traitent de deux à

quatre sujets. Les peintures sont mal conservées et l'on ne peut voir jusqu'à quel point les dessins bruns furent de simples lavis ou peints à la gouache. Le style — c'est ce qui le caractérise — essaie de concilier la vivacité anglo-saxonne avec les modes et la technique nouvelle. Les figures ont souvent une certaine violence de mouvements ; le dessinateur aime surtout faire saillir fortement la hanche, et l'effet est encore augmenté par le parti des vêtements collés aux corps ; il recherche le mouvement et l'expression, il s'efforce d'animer les visages et se donne libre carrière dans les scènes du Massacre des Innocents et de la Passion. Le goût du fantastique sombre et sauvage, qui a sûrement son origine dans le caractère du peuple saxon, s'exprime avec une force géniale dans le thème, naturellement préféré, du Jugement dernier, qui ne remplit pas moins de neuf miniatures. Dans la représentation des tourments infernaux, l'art anglais ne peut être surpassé. Sa création la plus originale est celle de l'Enfer conçu comme une gueule énorme et grimaçante. Nulle part cette conception n'a pris une forme aussi effrayante que dans ce psautier.



Phot. Hasel[illegible]

Fig. 240. — Doeg tuant les prêtres. Miniature de la Bible de la cathédrale de Winchester.

Mais le vrai chef-d'œuvre de l'école de Winchester, c'est une Bible qui fut également illustrée sous l'épiscopat d'Henry de Blois. Les trois grands volumes in-folio de cette Bible sont aujourd'hui conservés dans la cathédrale de Winchester. C'est probablement celle que le roi Henri II prit à Winchester et donna en cadeau au couvent de Witham, qui, entre 1175 et 1186, la restitua à Winchester. L'illustration avait été conçue de manière grandiose, avec miniatures aussi grandes que la page, initiales en figures et ornements. Un arrêt doit s'être produit de bonne heure dans l'exécution ; elle fut reprise peut-être trente années plus tard, mais jamais achevée. Il n'est pas facile de discerner les diverses parties ; les plus anciennes sont déjà l'œuvre commune de deux artistes ; l'un d'eux se rattache plus étroitement que l'autre à la tradition anglo-saxonne. C'est cette main « anglo-saxonne » qui a exécuté toute la décoration du troisième volume, notamment deux grandes pages couvertes de dessins pour le premier livre des Maccabées et le livre de Judith. Parmi les miniatures achevées,

la meilleure est l'initiale d'Esdras. La tendance à la stylisation y reste assez déplaisante, mais l'initiale témoigne d'une véritable puissance d'invention ornementale; le feuillage anglo-saxon en forme la base, mais entremêlé de figures nombreuses, hommes nus et dragons. L'autre artiste, à peu près contemporain, suit de plus près le style du psautier; les contours très mouvementés, le vêtement étroitement collé au corps avec les plis ramenés en faisceaux, en sont les traits caractéristiques (voir notamment les initiales du Psaume LI, en particulier la scène où Doeg tue les prêtres (fig. 240). Nous ne pouvons parler de toutes les œuvres qui s'y rattachent; mentionnons seulement quelques pièces capitales, de style égal et appartenant à la première époque du règne d'Henri II : les Bibles du « Corpus Christi College » à Cambridge (n° 2), et de la Bibliothèque du Lambeth Palace à Londres (n° 3); ensuite deux psautiers très analogues, remarquables par la richesse des miniatures comme par l'invention fantaisiste de leurs innombrables initiales; ils se trouvent à Glasgow (Hunterian Mus., U. 3. 2.) et à Copenhague (Bibl. Royale, Fhott 143); les limites de ce travail nous empêchent malheureusement d'insister sur ces œuvres.

Le degré de perfection que la peinture anglaise a atteint dans les miniatures anciennes de la Bible de Winchester aurait dû, si son évolution n'avait pas subi d'influences contraires, amener la formation d'un style très maniéré. Elle a été arrêtée par une influence byzantine, très forte et très durable, qui se fait sentir dans la seconde moitié du XIIe siècle. L'évolution est ici parallèle à celle de l'Allemagne contemporaine. La seule différence est que l'art allemand fut atteint avec infiniment plus de violence dans son originalité, et ne put se débarrasser des modèles étrangers avec autant de facilité que l'art anglais. Résumons les effets produits par ces influences byzantines. Il faut noter tout d'abord la modification des figures. Jusqu'alors la règle était de les allonger ou de les contourner à plaisir; voici que les lois de la proportion entrent en vigueur; elles exigent dans la forme une certaine largeur et une certaine plénitude. Le sentiment du modelé s'accentue. C'est ensuite une manière nouvelle de draper; les vêtements cessent de se coller étroitement au corps en plis concentriques; la draperie prend une grande liberté de mouvement. En troisième lieu les types des visages eux-mêmes subissent l'influence de l'art byzantin: on reproduit les rapports de proportion entre les yeux, le nez et la bouche, sourcils arqués, yeux fendus en amande, nez étroit et recourbé, bouche petite. En outre, on emprunte à l'art byzantin toute une série de têtes caractéristiques.

L'art anglais tira de cette influence byzantine un avantage essentiel : on allait, à partir de ce moment, comprendre mieux la forme humaine, et réagir contre la conception purement ornementale qui avait prévalu. Sans doute, l'originalité nationale est en partie perdue, et le charme piquant

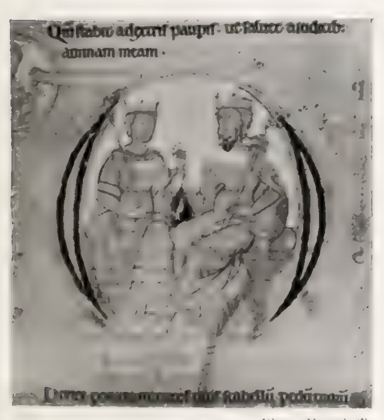
de son style particulier manque aux miniatures conventionnelles, mais plus régulières, qui procèdent de l'art byzantin. Pourtant, il se forme très rapidement un style nouveau qui met en œuvre ces conquêtes, mais reste indépendant.



Phot. Haseloff.

Fig. 241. — L'Annonciation. Miniature du psautier de l'abbaye de Westminster. (Brit. Mus., Royal ms. 2 A, xxii.)

Comme premiers témoins de l'influence, étudions deux miniatures du psautier d'Henry de Blois ; elles représentent la mort de Marie, et la Mère de Dieu sur son trône, entourée d'archanges. Ces miniatures se distinguent très nettement des autres, bien qu'elles ne soient pas très postérieures. Ce sont peut-être des copies de tableaux byzantins rapportés par Henry de Blois de son voyage à Rome en 1151-1152. L'échantillon principal du style nouveau est un psautier exécuté vers la fin du xii[e] siècle dans l'abbaye de Westminster (Brit. Mus., Royal ms. 2 A, XXII). Ici, plus rien d'anglo-saxon. Le Christ sur son trône de la *Majestas domini* est, pour les proportions et les draperies, entièrement imité de modèles byzantins. L'élément national est si bien refoulé que, devant cette miniature, on parlerait presque de sérénité classique. Le même esprit se retrouve, sinon avec une pureté égale, dans les autres miniatures, surtout dans l'Annonciation : les têtes ici unissent une plénitude et une douceur particulières à la régularité du type byzantin; dans le vêtement, la simplicité noble et tranquille devient presque monotone. La technique de la gouache est excellente, le fond d'or fournit un repoussoir magnifique.



Phot. Haseloff.

Fig. 242. — Esquisse d'une miniature pour le Psaume CIX. (Bibl. de Winchester.)

L'influence byzantine est donc très efficace ici pour la transformation du style; mais il ne peut être question de copie d'après des modèles particuliers, comme dans le psautier de Winchester; il s'agit plutôt d'une inspiration générale, d'un idéal que s'est assimilé le peintre. C'est le cas de celui qui entreprit d'achever la Bible de Winchester, mais n'arriva pas au bout de son travail. Une

esquisse pour l'illustration du psaume CIX représente la Trinité et deux rois sur leurs trônes; elle concilie le calme solennel avec le mouvement élégant et léger des lignes et l'harmonie des proportions; c'est l'un des chefs-d'œuvre de la peinture au moyen âge. Le même artiste, ou un artiste qui lui tenait de près, a exécuté un certain nombre de miniatures qui unissent à ce style épuré la force dramatique et le mouvement original de la période ancienne. Il faut relever ici surtout les illustrations des psaumes I et CI.

Quoique le nombre des manuscrits illustrés ait été très grand et leur



Phot. Haseloff

Fig. 243. — Miniature pour l'illustration du Psaume XLIII. Copie du Psautier d'Utrecht.
(Bibl. nat., lat. 8846.)

décoration très riche, il ne s'en est conservé qu'un petit nombre qui puissent se comparer à la Bible de Winchester. Le plus important est une copie du psautier d'Utrecht, la plus récente que l'on connaisse (Bibl. nat., lat. 8846). Son origine est inconnue; il y a quelque vraisemblance qu'elle ait été écrite à Canterbury à la fin du XIIe siècle; du moins la version des miniatures du texte se rapproche tout à fait du manuscrit d'Eadwin. On en a conservé huit grandes pages in-folio dont la plupart contiennent douze miniatures; on y observe quelques traces, assez rares, de l'influence byzantine; mais en général le style a déjà reconquis plus d'indépendance; l'ancienne prédilection pour les figures d'une extrême sveltesse

réapparaît, sans pourtant aucune réminiscence littérale des anciennes parties de la Bible de Winchester. Les traits d'originalité iconographique sont rares; ce qu'il y a de plus étrange est peut-être la scène des possédés de Gerasa, avec des nègres fort habilement caractérisés. Les illustrations du psautier suivent la version d'Eadwin; elles nous intéressent surtout par la manière dont le modèle est accommodé au style nouveau. Le psautier d'Utrecht sait harmoniser ses nombreuses scènes dans le ciel et sur la terre avec un vaste paysage; ici, au contraire, les plans sont nettement séparés; les chaînes de montagnes deviennent des langues de terres, rubans serpentins dont le réseau couvre la miniature; le peintre ne comprend plus que les personnages devraient y être placés; il les met tranquillement au beau milieu du magnifique fond d'or. Voir par exemple les illustrations du psaume XLIII, où les défenseurs de la forteresse, pleins de confiance en Dieu, se tiennent debout ou agenouillés dans le fond d'or. Mais cette miniature (fig. 245) montre aussi quelle prédilection avaient ces artistes pour les sujets de bataille. Avec quel plaisir et quelle habileté la sortie des guerriers en troupe n'est-elle pas rendue! Le psautier resta inachevé; il fut continué, au XIVe siècle, par un peintre italien.



Phot. Haseloff

Fig. 244. — L'Enfer. Page d'un psautier.
(Bibl. roy. de Munich, Clm. 835.)

Il n'est pas absolument certain que ce psautier provienne de Canterbury; mais un autre groupe de manuscrits de luxe en provient certainement; ce sont les Bibles de Mainerus. Elles tirent ce nom du manuscrit principal (Bibl. Sainte-Geneviève, n°s 7-9). Le copiste parle de lui-même

avec une vantardise qui rappelle Eadwin. Il ne veut pas qu'on doute de sa légitimité et croit nécessaire de donner un historique de sa famille, avec une étymologie hardie dans la dérivation des noms. Mainerus était-il uniquement calligraphe ou était-il aussi peintre? Nous l'ignorons; en tout cas, d'autres artistes ont travaillé à la Bible. Il en est de même pour la Bible très analogue de la Bibliothèque nationale (Lat. 11534-11535) et pour le fragment de Pontigny (Lat. 8823). Si belle que soit la décoration calligraphique et ornementale de ces Bibles, si riche et si important que soit leur contenu iconographique, leur valeur, pour l'histoire de l'art, est faible. Leurs figures sont inférieures à celles des œuvres précédentes. Seule la décoration des tables canoniques mérite d'être relevée; ce sont des scènes du Nouveau Testament, avec de petites scènes de genre empruntées probablement au Bestiaire, d'un accent réaliste et d'une drôlerie remarquables.

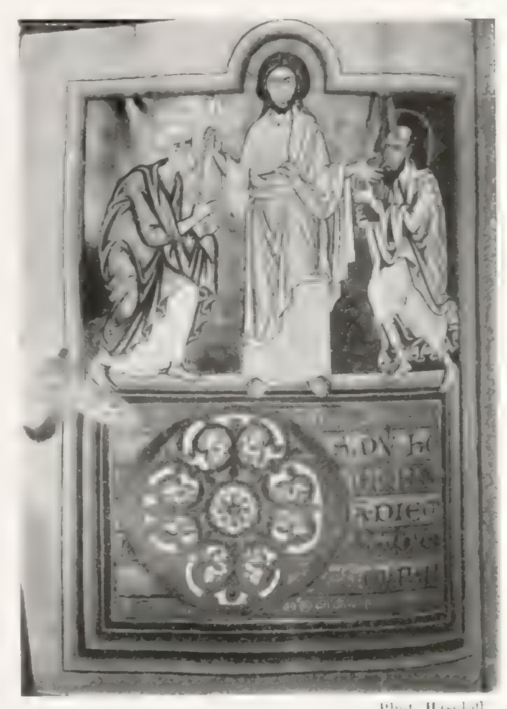
La prédilection de l'époque pour les miniatures fut si grande que, selon toute apparence, la quantité était parfois plus estimée que la qualité et que l'originalité de l'invention n'était pas exigée. Nous en avons un exemple dans trois psautiers dont les miniatures ont dû être très appréciées. L'exemplaire le meilleur et le plus riche est à Munich (Clm. 835); les deux autres, inférieurs et plus pauvres, sont à Londres (Brit. Mus., Arundel 157 et Royal ms. 1 D X). Le premier a environ soixante pages de miniatures, avec plusieurs scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament et d'innombrables initiales. L'iconographie est ici plus importante que le style; en réalité, nous y trouvons des compositions fort originales, par exemple un Jugement dernier en quatre miniatures, qui commence par la *Majestas Domini* : le Christ pose le pied sur des lions et des dragons; suit une image du ciel avec toutes les catégories des Bienheureux; puis la scène du Jugement proprement dit, la Résurrection des morts, la séparation des élus et des réprouvés; enfin une représentation de l'Enfer d'une invention macabre. Un diable laisse des réprouvés enchaînés ensemble tendre vainement leurs mains vers les fruits d'un arbre et l'eau d'une source; ailleurs, ils sont rôtis sur le gril ou suspendus au gibet au-dessus du feu. Des évêques rôtissent à petit feu dans une marmite, tandis qu'un diable, assis sur leur dos, les y enfonce. Ce Jugement dernier doit avoir été célèbre; cinquante ans après, plus tard même, il a été copié, en formes gracieuses imitées du gothique, dans un psautier de provenance probablement londonienne (Cambridge, Trinity College, B. xi, 4).

La miniature en Allemagne.

La miniature allemande du xiie siècle n'a presque rien sauvé de ses conquêtes artistiques de la période othonienne; même les régions jusque-

là au premier plan, les pays du Rhin surtout, passent au second, du moins pour la miniature; les centres nouveaux se forment de préférence dans les endroits et les contrées qui n'avaient joué, jusqu'alors, qu'un rôle modeste. Des divergences de style très accentuées se manifestent pendant tout le XIIe siècle. D'un côté, ce sont des dessins à la plume, d'une note extrêmement sévère et simple; de l'autre, des peintures à la gouache d'après des modèles byzantins. Ce n'est que vers la fin du XIIe siècle que les influences byzantines triomphent partout et inaugurent un nouveau style.

ÉCOLES DU SUD-EST. — Depuis le commencement du XIe siècle, à Ratisbonne, des influences byzantines, conséquence naturelle de la situation géographique, avaient joué un rôle important dans la formation du style. Au cours du XIIe siècle, ces influences sont si fortes, dans l'Allemagne du Sud-Est, que les éléments byzantins y deviennent prépondérants. Salzbourg, siège de l'archevêché et centre ecclésiastique, est aussi, à cette époque, le centre artistique; il étend ses ramifications de tous côtés. L'œuvre la plus brillante, sinon la plus ancienne, de l'école de Salzbourg, est le Lectionnaire du couvent Sainte-Ehrentrud à Salzbourg (Munich, Bibl. roy., Clm. 15902). Sa décoration est surtout ornementale. La plus grande miniature représente, sur une demi-page, le Christ à qui saint Paul et saint Pierre offrent leurs hommages. Les initiales ne contiennent, pour la plupart, que des demi-figures : la Mère de Dieu avec l'Enfant Jésus et l'inscription « Sancta Theotocos », ou un Christ ressuscité. Types, composition, draperies sont empruntés au modèle byzantin; seule une certaine fermeté un peu sèche trahit la mentalité romane du peintre. A la qualité des peintures répond la beauté ornementale de la décoration; elle met le manuscrit au niveau des chefs-d'œuvre de la période othonienne. Les initiales se composent de grandes fleurs qui rappellent l'acanthe byzantine. Çà et là, des animaux sont entremêlés aux tiges. La perfection technique et l'harmonie des couleurs vont de pair dans ce chef-d'œuvre.



Phot. Hanfstaengl.

FIG. 215. — Le Christ entre saint Pierre et saint Paul Lectionnaire de Sainte-Ehrentrud de Salzbourg.
(Bibl. roy. de Munich, Clm. 15902.)

La plupart des œuvres qui se rattachent à l'école de Salzbourg sont

de travail plus grossier et de style plus maniéré. Le style est maniéré parce qu'on veut triompher des modèles byzantins et transformer leurs types; l'iconographie, de même, révèle de nombreux détails byzantins, sans toutefois que la marque originelle de la pensée occidentale disparaisse complètement. Elle reste comme un noyau solide sous la gangue byzantine et se manifeste surtout dans certains dessins à la plume.

Cette marche parallèle de deux techniques se retrouve dans une des œuvres les plus riches de l'école, l'Antiphonaire du couvent Saint-Pierre à Salzbourg (vers 1150). La peinture à la gouache passant pour une technique plus noble, les miniatures principales lui sont réservées. Le dessin à la plume noir et rouge, sur fond de couleur, n'est qu'un modeste auxiliaire. Notre goût moderne n'en préfère pas moins ces simples dessins aux reluisantes peintures à la gouache. C'est avec les moyens les plus simples que l'artiste a été le plus expressif.

L'école de Salzbourg se proposait principalement d'exécuter des livres liturgiques et des Bibles. L'illustration de la Bible surtout offrait à la peinture un champ d'activité nouveau et très fécond. Ces manuscrits sont tous de format géant; les miniatures, au commencement des livres, remplissent facilement toute une page. On a coutume ensuite de diviser en plusieurs parties cette grande surface; ce qui, à l'occasion, donne lieu à des formes ornementales qui rappellent les médaillons de la peinture sur verre. C'est le cas de la Bible d'Erlangen (Bibl. de l'Université, Cod. 568) qui, dans la deuxième moitié du XIIe siècle, fut achetée pour Saint-Gumpert à Ansbach. Une autre Bible de même style fut achetée par l'abbé Walther de Michaelbeuern (1161-1190) pour son abbaye, où le premier volume est encore conservé. Une troisième Bible appartient au couvent Admont en Styrie; on la fait remonter au fondateur, l'archevêque Gebhard de Salzbourg (1084); cette tradition n'est juste qu'en partie : la Bible provient de Salzbourg, où les deux autres Bibles ont pu également être achetées.

Salzbourg n'était pas le seul endroit où l'on cultivât la miniature. Nous possédons encore de l'abbé Walther de Michaelbeuern un manuscrit illustré (Munich, Clm. 8271) qui suit de près les modèles de Salzbourg; de 1178 date un livre d'Évangiles analogue du cloître de Ranshofen (Oxford, Bodl., Canonic. Bibl., lat. 60). Ces œuvres se rattachent étroitement à l'école de Salzbourg. Ratisbonne, au contraire, à cette époque, n'a pas complètement perdu son indépendance artistique. On peut suivre ici l'évolution dans une série de manuscrits illustrés à la plume, qui proviennent en partie du cloître voisin de Prufening. A partir de 1158, le bibliothécaire Wolfger et le frère Swicher y exécutèrent une « Mater Verborum » (Clm. 13002), dont les miniatures montrent les vertus, les vices et leurs conséquences en des exemples historiques. Ces dessins sont

d'excellents échantillons du style roman sévère, sans byzantinisme, et très dignes d'attention. Même avec l'emploi de la gouache, le style y reste exempt de byzantinisme. Témoin le *Kalendarium necrologicum* de l'abbaye Obermünster de Ratisbonne (fin du XIIe siècle; Munich, Reichsarchiv.) : la miniature principale représente le Paradis; des anges portent les âmes dans le sein d'Abraham, qui trône dans une mandorle sur l'arc-en-ciel. Le Paradis est indiqué par les fleuves, les plantes et les colombes. L'effet d'ensemble, comparé avec les œuvres de Salzbourg, est simple et lourd; il n'y a aucune trace d'influence byzantine.

LES ÉCOLES DU SUD-OUEST (SOUABE ET ALSACE). — La grande importance, à l'époque othonienne, des abbayes bénédictines situées près du lac de Constance, aurait dû, selon toutes prévisions, exercer une influence plus forte sur l'art roman. En réalité, les analogies sont insignifiantes; au contraire, c'est précisément la Souabe qui, vers le milieu du XIIe siècle, représente surtout la sévérité du style dans le dessin à la plume. Une série de cloîtres souabes ont conservé plusieurs manuscrits illustrés qui jettent un jour complet sur cette évolution. Une originalité marquée se révèle surtout dans les œuvres du cloître de Zwiefalten. La plus belle époque doit avoir commencé peu après 1150; les œuvres principales sont le *Chronicon Zwifaltense minus* (Stuttgart, Bibl. roy., Hist., in-f°, 415) et un *Passionale* (in-f°, 56-58). La ligne sans doute est loin d'avoir la souplesse expressive qu'elle acquerra au XIIIe siècle. Ici tout est encore lourd et pesant; le vêtement est traité avec une grande pauvreté de motifs; il se colle au corps et circonscrit la poitrine, le ventre, les genoux, de lignes ovales qui se répètent avec régularité; ou bien il se développe en séries uniformes de plis aux arêtes cassées. Le charme particulier de ces miniatures est dans l'effort touchant que fait l'artiste pour donner, avec son mince bagage de

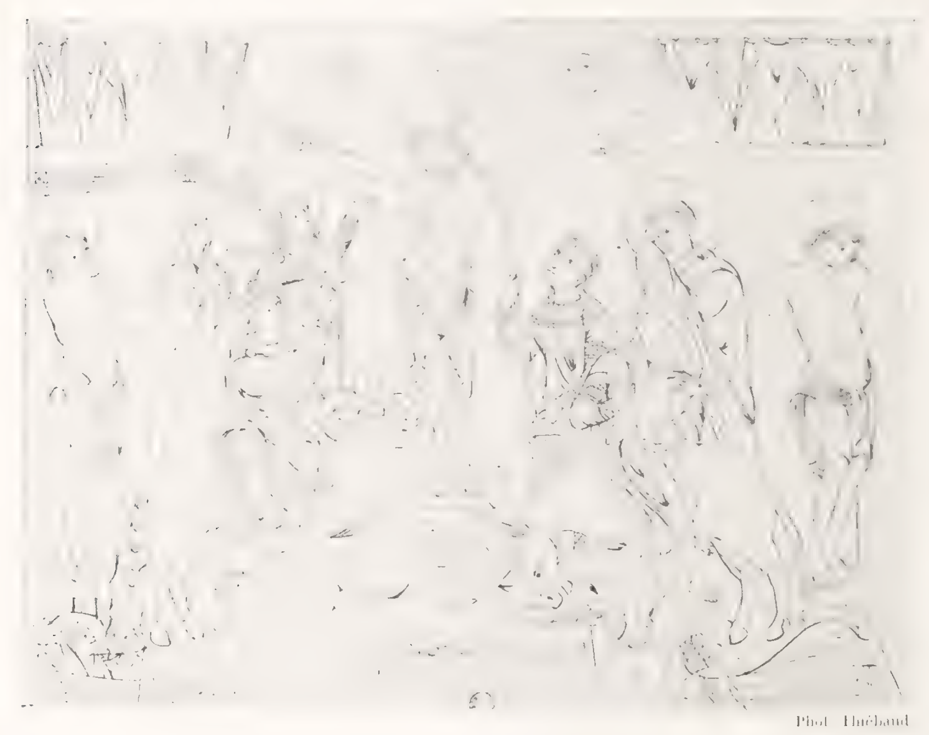


Phot. Hanfstaengl.

FIG. 246. — Les anges portant des âmes dans le sein d'Abraham.
Kalendarium necrologicum de l'abbaye Obermünster de Ratisbonne.
(Munich, Reichsarchiv.)

procédés, une forme plastique à des objets qui devaient lui opposer d'innombrables difficultés.

Ce style paraît ne pas avoir duré, dans l'Allemagne du Sud-Ouest, au delà de la fin du XIIe siècle. Vers 1200, l'imitation de modèles byzantins est partout la règle. L'œuvre la plus intéressante de la période de transition est peut-être le célèbre *Hortus deliciarum* de l'abbesse du cloître de Hohenburg (Sainte-Odile), Herrad de Landsberg. Le manuscrit a été détruit en 1870, lors du bombardement de la Bibliothèque de Strasbourg. Nous n'avons, pour juger cette œuvre, que des répliques et des copies;

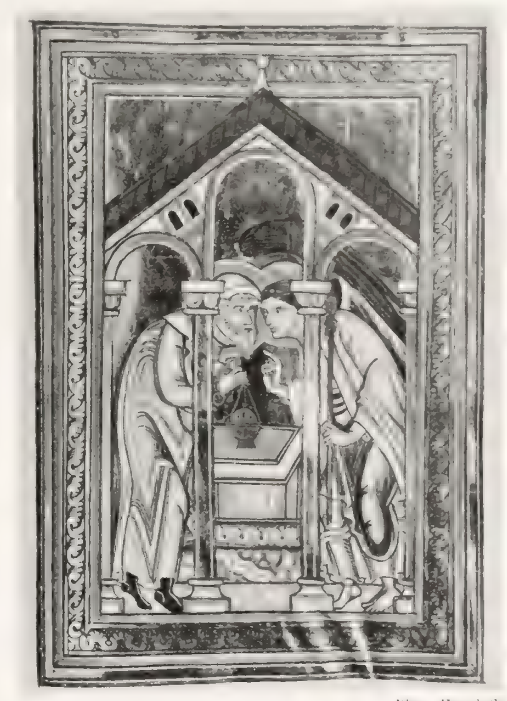


Phot. Thiébaud

Fig. 247. — Crucifixion symbolique. Miniature de l'*Hortus deliciarum*.

mais les traits fondamentaux sont si clairs, si évidents, qu'il nous est possible de déterminer les courants essentiels qui viennent s'y mélanger. L'*Hortus deliciarum* lui-même est un travail de compilation, où l'auteur a tiré de sources multiples une encyclopédie des connaissances nécessaires; la décoration, comme le texte, garde les traces de nombreux modèles : traces d'influences occidentales et byzantines, innovations, vieilles traditions s'entrecroisent dans l'esprit de l'artiste. Mais quels que soient, dans les miniatures, les emprunts iconographiques ou stylistiques, on ne peut y méconnaître une individualité artistique, et une individualité fort originale. Cette miniaturiste se distingue, tout d'abord, par sa prédilection pour tout ce qui est étranger, fantastique et bizarre. C'est ainsi seulement que l'on comprend pourquoi elle donne un cycle de scènes

empruntées au Nouveau Testament qui se rattache à l'iconographie byzantine, sans les transformations et modifications que tout peintre occidental y aurait apportées. Et, parmi les modèles byzantins, elle a choisi les plus riches et les plus originaux. Comment Herrad a-t-elle trouvé le modèle vieux-byzantin qu'elle doit avoir utilisé ici? Où a-t-elle puisé une connaissance si parfaite des Jugements derniers byzantins, qu'en les imitant, mais sans les copier exactement, elle nous donne la révélation la plus complète du type byzantin? Et, à côté, nous trouvons une quantité d'autres compositions qui n'ont absolument rien de byzantin; on y voit apparaître les allégories et les symboles de la peinture philosophique occidentale. Ce sont les miniatures qui ont pour modèle l'illustration de la *Psychomachie* de Prudence et qui remplissaient dix pages du manuscrit : la *Superbia* bien connue, fièrement campée sur son cheval et sa peau de lion; les Vertus et les Vices marchant au combat, en longs cortèges, dans un costume d'amazones imaginé d'après l'accoutrement des chevaliers de l'époque. Voici aussi l'Église représentée comme une citadelle où se réfugie le croyant; la Philosophie personnifiée : à ses pieds, sont assis Socrate et Platon; de son sein s'échappent six fleuves auxquels correspondent les figures des Arts libéraux, etc.



Phot. Hanfstaengl.

FIG. 248. — L'Annonciation à Zacharie. Missel de l'abbé Berthold. (Bibl. de lord Leicester.)

A Weingarten, vers la fin du XIIe et au commencement du XIIIe siècle, l'activité artistique a été très grande. On abandonne alors complètement la technique du dessin à la plume; les manuscrits sont richement illustrés à la gouache. L'œuvre capitale de l'école est un missel, exécuté sous l'abbé Berthold (1200-1232), conservé dans la bibliothèque de lord Leicester à Holkham Hall (Norfolk). L'artiste, un inconnu, était tout d'abord un ornemaniste éminent, moins par la richesse des formes que par le sens du coloris; ses ornements en argent sur fond noir sont d'un grand effet, et très original. Son style trahit de multiples influences. Mais tous ces éléments sont repoussés au second plan par l'individualité marquée de l'artiste. Partout il s'efforce de mettre de l'originalité dans ses compositions; il donne une

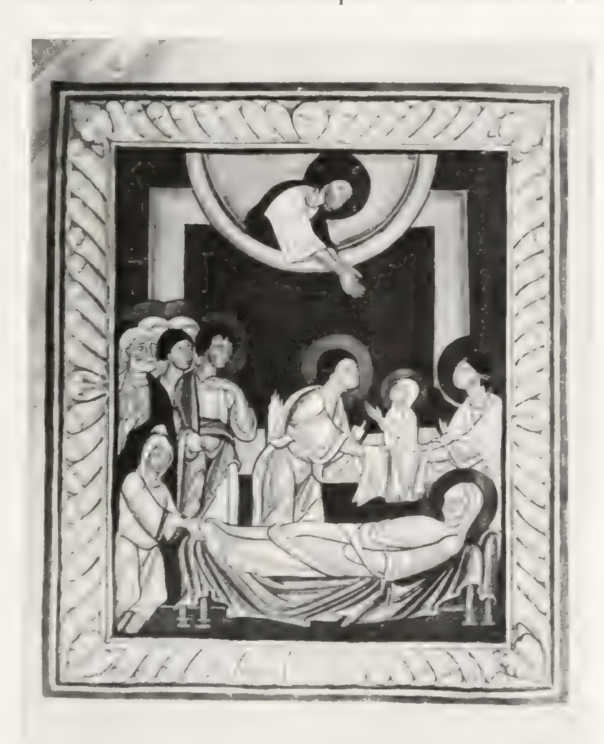
vie nouvelle aux thèmes anciens; il essaye d'approfondir l'expression. Il est délicieux, quand il conte l'Adoration des Mages, les détails et les épisodes de leur voyage et de leur arrivée. Mais le peintre n'est pas seulement un conteur naïf; il sait aussi prendre, à l'occasion, un ton solennel dont l'effet est très persuasif. Dans l'Annonciation à Zacharie, par exemple, l'autel est entouré de colonnes; à droite Zacharie, à gauche l'ange; leurs têtes seules, en partie cachées par les colonnes, se rejoignent par-dessus l'autel; ils se regardent dans les yeux, conscients de la solennité du moment. Ce sont des traits qui déjà font penser à Giotto.

Au style de la Haute-Allemagne se rattachent quelques travaux exécutés sur le Rhin moyen; ils se groupent autour du nom de sainte Hildegard, l'abbesse du cloître de Rupertsberg (près de Bingen), célèbre par ses visions († 1197). L'illustration de ces visions que la sainte a décrites dans le livre « *Scivias* » (c'est-à-dire *sci vias domini*) est bien plus intéressante que son prétendu livre d'heures (Munich, Clm. 935). Le magnifique manuscrit (Wiesbaden, Landesbibl., in-f°, 1), qui provient de Rupertsberg, représente les visions en trente-cinq peintures à la gouache. Le style de ces miniatures est très primitif. L'or, l'argent, les couleurs sont splendides; mais le principal intérêt réside dans le sujet, dans le caractère sombre et fantastique des scènes qui rappellent les apocalypses espagnoles. En fait, aucun sujet n'arrête l'artiste. Avec une force plastique aussi bizarre que naïve, il sait exprimer ce qui entre dans nos conceptions et ce qui les dépasse. Il peint la Synagogue aveugle, comme la vision l'exige : le haut du corps lilas, les pieds rouges; en sa poitrine trône Moïse, en son cœur Abraham, en son ventre les Prophètes. Il fait du diable un monstre; de sa gueule s'échappent des flèches et de son corps des torrents et des nuées. Il peint la fin du monde dans le Jugement dernier et entrevoit la magnificence de l'au-delà. Chose singulière, ces illustrations si importantes ont été à peine remarquées dans l'histoire de l'art; de même les illustrations des Visions de sainte Mathilde, qui se trouvent dans un manuscrit d'origine allemande et du XIIIe siècle à Lucques (Bibl. governativa, n° 1942).

BAS-RHIN, WESTPHALIE ET SAXE. — Ce qui caractérise l'évolution de la Haute-Allemagne, c'est que, s'écartant du Rhin, elle a abandonné les centres dont l'influence jusqu'alors avait prévalu. Le fait se reproduit également dans l'Allemagne du Nord. La miniature rhénane du XIIe siècle est dépassée par celle des régions que limitent la Weser et l'Elbe; les centres qui se placent le plus vite en tête de l'évolution se trouvent précisément à l'Est. Par opposition avec la Haute-Allemagne, la peinture à la gouache prédomine; le dessin à la plume est très rare. Le style, en ses principes fondamentaux, se rapproche du style haut-allemand, tel qu'il apparaît dans les dessins à la plume. Les traces d'influences byzantines n'ont pas

disparu, mais elles ne jouent qu'un rôle presque négligeable dans l'impression d'ensemble, et n'interviennent pas du tout dans le coloris qui reste brillant et clair.

Un des premiers échantillons du style nouveau dont on puisse fixer la date, est le manuscrit des « *Epistolæ et opuscula Hieronymi* », écrit sous l'archevêque Frédéric de Cologne (1099-1131) (Cologne, Dombibl., in-f°, 59). Le frontispice relève du style roman sévère. Dans le plan intermédiaire trônent, en haut, le Christ, en bas l'archevêque; les bustes des Apôtres et des Prophètes occupent les bords; dans les coins, en médaillons, les vertus cardinales. Le fond est bleu avec cadre vert. Cet agencement complexe de l'ensemble et du fond est l'objet d'une prédilection particulière dans toute la peinture de l'Allemagne du Nord au XIIe siècle. Il disparaît brusquement vers 1200.



Phot. Haseloff

FIG. 249. — Mort de la Vierge. Miniature d'un Péricope attribué à l'école rhénane.
(Bibl. nat., lat. 17325.)

Les manuscrits de style roman sévère, exécutés à Cologne et aux environs, n'ont pas, en général, une grande valeur artistique. Nous nous contenterons de citer un évangéliaire provenant de Saint-Pantaléon à Cologne (Stadtarchiv, W, 312 a), qui révèle, au moins dans les types de tête, une très forte influence byzantine. Un Péricope, richement illustré, de provenance inconnue (Bibl. nat., lat. 17325), est peut-être une œuvre capitale de la miniature rhénane. Diverses particularités de style paraissent fonder cette hypothèse; mais, jusqu'à ce jour, le manuscrit n'a pu être rattaché à aucune école. De vastes et simples compositions, que soutiennent le sentiment intense de la grandeur et la profondeur de l'émotion, racontent la vie du Christ. Rien, dans les pays rhénans, ne peut leur être comparé; on ne trouve leurs émules que dans l'art saxon.

La Westphalie et la Saxe n'ont joué, dans l'évolution de la peinture othonienne, et jusqu'à la fin du XIe siècle, qu'un rôle éphémère et subalterne. Le brillant épanouissement de cet art vers le milieu du XIIe siècle est d'autant plus surprenant. On peut relever trois centres principaux,

sans vouloir y faire entrer toute la masse des productions contemporaines : les cloîtres des bords de la Weser, Hildesheim et Halberstadt.

L'école des cloîtres de la Weser : Korvey, Helmwardeshausen sur la Diemel, non loin de la Weser et des cloîtres voisins, n'est pas la plus ancienne, mais c'est, des trois écoles, la plus conservatrice. Ses œuvres capitales sont le Livre de Fraternité, de Korvey, que le prieur Adalbert (1147-1176) fit exécuter (Münster, K. Staatsarchiv, ms. I. 133), et le Livre d'Évangiles qu'après 1173 le moine Heriman, du cloître de Helmwardeshausen, a exécuté sur la commande d'Henri le Lion pour la cathédrale de Brunswick.

Phot Haseloff

Fig. 250. — Les Saintes Femmes au tombeau. Missel du prêtre Henri.
(Coll. du comte Furstenberg-Stammhein.)

Si un prince aussi remarquable qu'Henri le Lion choisissait un artiste dans le cloître de Helmwardeshausen, pour lui faire exécuter des manuscrits de luxe, c'est que cet atelier avait une grande renommée. Helmwardeshausen, on le sait, était déjà vers 1100 célèbre par ses travaux d'art industriel ; les miniatures du Livre d'Évangiles prouvent que la peinture en fut fortement influencée. La somptuosité de la décoration va si loin que la miniature elle-même risque d'être écrasée sous les ornements. Les tableaux nombreux qui, pour la plupart, sont réunis deux à deux sur une page, sont placés dans un cadre ornemental composite ; des Prophètes en médaillons et des représentations typologiques occupent les coins. A la Mise au tombeau et à la Visite des femmes au Sépulcre s'ajoutent, par exemple, quatre scènes empruntées au Bestiaire (Phénix, Pélican, Lion). Dans la surabondance de la décoration, les figures sont négligées ; même dans l'œuvre de Heriman, incomparable pour le charme de l'ornementation, elles restent très inférieures à ce qui se faisait à la même époque à Hildesheim. Le fait que saint Thomas de Canterbury figure dans le frontispice, où le Christ de Majesté, entouré de Saints, trône au-dessus

du couple ducal, prouve que la miniature est postérieure à 1175.

L'œuvre la plus ancienne du style roman en Saxe se trouve à Halberstadt ; c'est le lectionnaire du chanoine Markward, mort en 1148 (Halberstadt, Domgymnasium, n° 152). Mais le centre véritable de la vie artistique en Saxe est Hildesheim. La nouvelle miniature entre ici en scène, peu après 1150, avec deux œuvres très importantes. En 1150, un concile provincial, à Erfurt, avait permis la canonisation de l'évêque Bernward. Cet événement donna naissance à des livres liturgiques de luxe. On a conservé le Sacramentaire que le presbyte et moine Ratmann acheva en 1159 (Hildesheim, Domschatz), et un missel, exécuté par le presbyte Henri de Midlum (?), qui appartient au comte Fürstenberg-Stammheim. Ratmann et Henri se ressemblent tellement comme artistes, qu'il eût été impossible de distinguer leurs travaux respectifs, s'ils ne les avaient signés. L'œuvre d'Henri, cependant, est la plus riche à tous égards. Ses miniatures annoncent, on l'a dit avec raison, la Bible des Pauvres. Prenons par exemple les Femmes au Sépulcre (fig. 250). Le champ de la miniature est divisé en neuf parties : au milieu, la scène principale ; à gauche les guerriers endormis ; à droite le Prophète célébrant le Tombeau (Esaïe, XI, 10) ; en haut, au milieu, un homme que la main de Dieu fait sortir du sépulcre, le Ressuscité, d'après le Ps. LVI, 9 ; à gauche, Élisée ressuscitant l'enfant ; à droite, Samson chargé des portes de Gaza ; en bas, au milieu, sur un arbre, le Phénix ; à gauche, Banaias égorgeant le lion (II. Rois, XXIII, 20), et David tuant Goliath. Ainsi, outre la prophétie d'Ésaïe, six sujets symbolisant la résurrection et la victoire sur la mort ou le diable. Cette multiplicité de symboles s'organise, dans presque toutes les miniatures, en un agencement de cadres ; le fond d'or se réduit à de petites surfaces. Mais, si compliquées que soient ces formes, l'ornementation, contrairement aux habitudes de l'école de Helmwardeshausen, reste au second plan. La vivacité brillante du coloris, la netteté des contours noirs contribuent pour une part essentielle à maintenir la clarté de l'ensemble. Une certaine sérénité solennelle résulte du mouvement lourd et mesuré des figures et du calme de leurs attitudes.

II

LA MINIATURE DES XIIIe ET XIVe SIÈCLES

La miniature en France, de Philippe Auguste à la mort de saint Louis.

Charlemagne avait complètement réformé l'art du livre et de la miniature. Après lui, c'est le règne de saint Louis qui a vu s'accomplir, dans ce

domaine, la révolution la plus profonde ; aucun prince n'y a pris une part aussi personnelle. On peut parler sans hésitation, en miniature, du « style saint Louis ». Il est vrai que les fruits, arrivés à maturité sous son règne, étaient déjà en fleur sous celui de Philippe Auguste. Paris, qui, jusqu'alors, avait à peine un nom dans l'histoire de la miniature, prend aussitôt un rôle directeur. C'est l'heure où naît l'art que Dante a célébré :

... l'onor di quell' arte
Ch' alluminar è chiamata in Parigi.

Les causes de ce succès sont très diverses. C'est avant tout l'importance qu'a eue l'Université de Paris ; la riche littérature à laquelle elle donna naissance créa et développa autour d'elle des moyens d'expression. Il faut un grand nombre de manuscrits, car les étudiants accourent de tous les pays ; la production et le commerce des livres en reçoivent une impulsion puissante. C'est aussi la grande valeur scientifique et ecclésiatique qu'ont tous les livres parus sous les auspices de l'Université de Paris. On désire que les copies se règlent sur les textes modèles collationnés à Paris ; c'est à Paris que paraissent les livres bibliques et liturgiques ; ils se répandent partout. Il s'était constitué pour la copie, la reliure et le commerce des livres des corporations de métiers ; les copistes laïques remplacent maintenant les moines qui, au XIIe siècle encore, mettaient tant de zèle, dans les grandes abbayes, à augmenter les bibliothèques.

Sans doute l'art et la science n'allaient pas toujours de pair, et l'Université, si l'on en juge par les manuscrits de la Sorbonne, n'eût probablement pas suffi à donner à l'école des miniaturistes parisiens la valeur d'art à laquelle elle s'éleva. Mais le juriste bolonais Odofredo raconte qu'un étudiant parisien se ruine pour ses manuscrits, qu'il fait peindre en lettres d'or, comme pour ses achats de souliers, « *fecit libros suos babuinare de litteris aureis* ». A la fin du XIIe siècle, Daniel de Morley se plaint déjà que les étudiants, avec leurs livres en lettres d'or, « *codices importabiles aureis litteris* », prennent trop de place dans les salles de cours à Paris.

Plus encore que l'Université, la faveur royale donna à l'école des miniaturistes parisiens l'importance artistique qui la rendit célèbre. Depuis la malheureuse reine Ingeburge, épouse de Philippe Auguste, les membres de la maison royale, les princesses du moins, s'intéressent aux manuscrits de luxe. Blanche de Castille les aime et les recherche ; en 1242, elle achète trois psautiers à un copiste d'Orléans. Sous le règne de saint Louis enfin, la production artistique bat son plein. Le roi, qui lisait avec zèle les Saintes Écritures, se constitua une bibliothèque dans la chapelle du Palais, à l'instar des princes orientaux ; Geoffroy de Beaulieu nous l'affirme. Ses manuscrits de luxe, dont une partie seulement a été conservée, prouvent qu'il a dû occuper des équipes de miniaturistes et de

copistes. Nous aurons à revenir sur ces œuvres. Marguerite de Provence donne au franciscain Guillaume de Rubruck, partant en mission chez le Khan des Tartares, un « *psalterium pulcherrimum, in quo erant picturæ valde pulchræ* », et le livre plut tant aux Tartares « *propter aureas picturas* », que Guillaume de Rubruck n'osa le leur réclamer.

La miniature nouvelle qui, dans la première partie du XIIIe siècle, s'épanouit en France, à Paris surtout, très probablement, ne se rattache pas en ligne directe à celle des écoles précédentes. La miniature romane et la peinture murale avaient toujours suivi une évolution parallèle. Mais la transformation fut décisive quand les nouvelles formes architecturales, en supprimant les surfaces murales et en faisant prévaloir les vides sur les pleins, donnèrent aux vitraux toute l'importance et tout l'intérêt. On voulut atteindre les mêmes effets en miniature et y retrouver le reflet de ce qui faisait, dans les églises, l'objet d'une inlassable admiration.

L'influence de la peinture sur verre fut donc profonde sur le style, la technique et le coloris, et il est curieux de voir avec quelle facilité la miniature sut s'accommoder aux nouveaux modèles. Sans doute, le grand style « monumental » y perdit beaucoup ; mais la peinture sur verre avait déjà renoncé à placer dans les fenêtres de grandes figures et de vastes compositions ; elle avait préféré diviser les surfaces en de nombreux compartiments et encadrements ornementaux où sont inscrites de gracieuses scènes. N'était-ce pas très conforme au caractère de la miniature ? L'amour de la délicatesse et de la minutie pouvait-il mieux s'affirmer qu'en réduisant la page à une série de médaillons, de losanges et de polylobes ? Mais, pour ne dire que l'essentiel, c'est surtout dans le sentiment de la couleur que l'on peut constater l'influence de la peinture sur verre. Elle est, à proprement parler, l'art de la couleur ; elle veut non pas représenter la réalité dans sa variété, mais créer une mosaïque de verre, une tenture translucide où les plus belles tonalités se fondent en un ensemble harmonieux. Le rouge rubis foncé et le bleu dominent, le brun et le vert, les autres couleurs ensuite, y font leur apparition, mais de manière accessoire. Est-ce le fait du hasard, si, dans la miniature française du XIIIe siècle, la gamme des couleurs est à ce point réduite, si la tonalité pourpre, entre le rose et le brun, se partage la prépondérance avec le bleu, ne laissant aux autres couleurs qu'un rôle secondaire ?

Sans doute, ce serait une erreur de ne voir dans les miniatures que des vitraux sur parchemin. Vouloir reproduire tout l'effet des couleurs translucides eût été une absurdité évidente. Les miniaturistes savaient bien que leur force résidait ailleurs. Aux couleurs ardentes du vitrail, ils pouvaient opposer l'éclat de l'or ; son emploi artistique atteignit à des raffinements extrêmes. Aucun artiste de l'époque, excepté peut-être le

tailleur d'ivoire et l'orfèvre, ne peut, comme le miniaturiste, donner une idée parfaite du goût raffiné de l'art de cour.

Première période (1200-1250). — L'évolution de la miniature gothique française se divise en trois périodes. La première va de 1200 à 1250. Les manuscrits illustrés sont légion. Voici un essai de classification purement chronologique et stylistique.

Phot. Haseloff

Fig. 251. — Arbre de Jessé. Psautier de la reine Ingeburge, femme de Philippe Auguste.
(Musée Condé, Chantilly.)

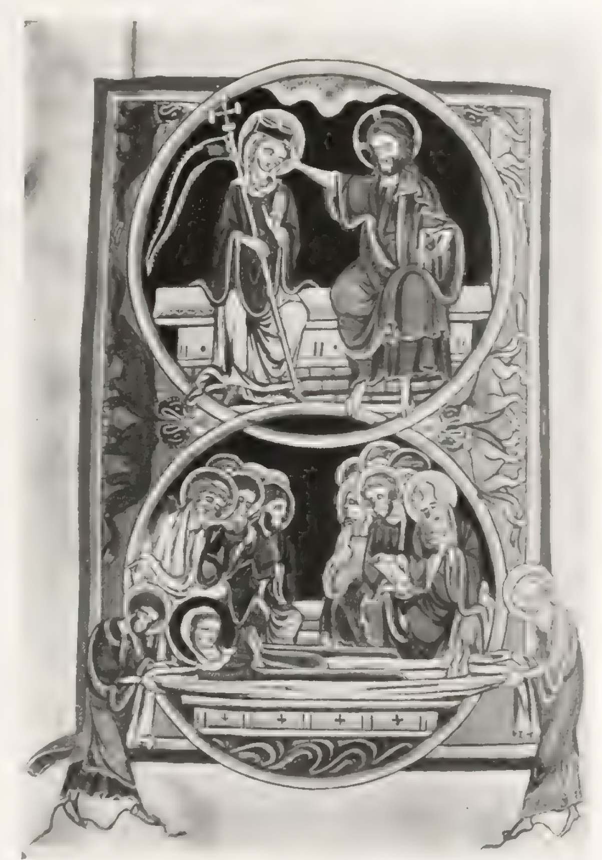
Chefs-d'œuvre de la première période :

PSAUTIERS. — Le psautier est le livre indispensable de la femme noble; comme la mode du vêtement, le psautier nous montre, presque de dix ans en dix ans, les phases diverses de l'évolution.

a) Psautier de la reine Ingeburge († 1236), femme de Philippe Auguste (musée Condé à Chantilly). Le manuscrit qui ouvre cette série ne s'y rattache qu'en une certaine mesure. Les inscriptions du calendrier prouvent qu'il fut la propriété de la reine Ingeburge. Le caractère du style permet de fixer la date aux environs de 1200. On peut aussi conclure du calendrier et de la liturgie, que le psautier était destiné à une dame du continent; cependant, au point de vue artistique, il rappelle souvent les manuscrits anglais du XIIe au XIIIe siècle. Les miniatures sont comme un moyen terme entre le style sévère, à tournures byzantines, et l'exécution molle, flottante, de la draperie dans les manuscrits français postérieurs. Les figures ont une élévation et une grandeur qui rappellent les œuvres de la plastique contemporaine. Certains détails annoncent les Bibles historiées de l'époque postérieure : par exemple, l'ornementation modeste, mais très caractéristique, de l'encadrement; ensuite le coloris : le bleu et le brun prédominent, le rouge feu violent les

neutralise, le gris et le vert ne jouent qu'un rôle effacé. Tout est sur fond d'or uni magnifique, avec application partielle de dessins. Les initiales et le décor calligraphiques sont encore sobres, mais d'une exquise beauté et d'une technique parfaite.

b) Psautier attribué à Marguerite de Bourgogne, veuve de Charles Ier († 1308), (Bibl. Sainte-Geneviève, n° 1273). Le psautier qui devint la possession de cette reine semble avoir été destiné tout d'abord à une dame qui dut être en relations étroites avec l'abbaye Saint-Bertin. Le calendrier en fait foi; mais la litanie cite un nombre surprenant de saints anglais. Le psautier commence par une série de scènes du Nouveau Testament, que suit, dans le texte, la Crucifixion, avec la dame à genoux.



Phot. Haseloff.

Fig. 252. — Mort et Couronnement de la Vierge. Psautier dit de Blanche de Castille.
(Bibl. de l'Arsenal, 1186.)

c) Psautier dit de la reine Blanche de Castille (Paris, Bibl. de l'Arsenal, 1186). Une tradition très sûre le rattache à la reine Blanche. Il a été écrit, en tout cas, pour une dame haut placée, au commencement du XIIIe siècle. Les lis, sur le frontispice, indiquent une reine française. Le calendrier et la litanie ne donnent pas l'indication sûre des lieux. Mais il est probable que le psautier vient du même atelier que le précédent. Il présente une étroite ressemblance de style avec le psautier d'Ingeburge, mais il marque un progrès sur celui-ci. La modification la plus importante est que les miniatures, représentant les mêmes scènes, sont disposées en médaillons toujours réunis deux à deux par un cadre ornemental. C'est ici que, pour la première fois, on voit s'introduire dans la miniature les divisions du vitrail. La draperie est très riche, mais elle n'a plus le caractère de l'antiquité byzantine. Le relâchement de l'ancien style est encore plus marqué dans les têtes : pour leur donner une expression et un caractère nouveaux, on arrive souvent

à d'assez déplaisantes inventions : les fronts trop grands, l'abondante chevelure sont en disproportion avec la maigreur du corps.

d) Psautier de la reine Jeanne de Navarre, épouse d'Henri IV d'Angleterre (Manchester, Ryland's Library). Son premier possesseur est resté inconnu; il appartenait sans doute à la cour de France. Dans ce psautier, l'ordonnance des miniatures, empruntée au vitrail, reçoit de très significatifs enrichissements. Une partie seulement des miniatures a été conservée; elles sont inscrites par neuf dans des losanges flanqués de polylobes, et représentent des scènes du Nouveau Testament. A cause du format minuscule, l'exécution laisse souvent à désirer, mais le récit est vivant et d'une étonnante liberté dans l'iconographie.



Phot. Haseloff

Fig. 253. — Miniature du psautier de la reine Jeanne de Navarre.
(Ryland's Library, Manchester.)

e) Le Psautier de Jacob, fils de Suno, frère et père de deux archevêques de Roeskilde († 1246), (British Mus., Egerton 2652). Ce psautier, venu de très bonne heure en Danemark, ressemble beaucoup au précédent, mais chaque page n'a qu'un groupe de cinq miniatures, accouplées en médaillons à l'imitation de la peinture sur verre.

f) Psautier de la Bibliothèque Royale à Copenhague (Ms. 1606) : autant qu'on peut l'induire de la litanie défigurée par des ratures, ce psautier fut exécuté à Paris et vint de bonne heure en Danemark. Vingt-quatre miniatures, en douze pages, racontent la Vie du Christ; elles sont parmi les meilleures de ce style. Comparées à celles du psautier de la reine Blanche, elles sont un peu simplifiées, mais la vivacité du récit et la

force de l'expression y ont gagné. Dans toutes les figures, la forte saillie des épaules et des hanches, propre à l'art gothique, est accentuée, souvent même jusqu'au maniérisme.

g) Psautier de Paris (Bibl. nat., lat. 1073 a). Les seize miniatures, dont chacune occupe une page et qui forment l'introduction, sont très analogues aux précédentes. Avec moins de vie peut-être dans les mouvements, elles se distinguent par le dessin expressif, presque pathétique, des visages.

BIBLES. — La Bible de luxe, au XIIe siècle, est une œuvre de dimensions géantes, en plusieurs tomes. Dans les nombreux exemplaires de la « Biblia magna » que l'on connaît, la décoration s'écarte rarement du type des initiales à figures. La représentation par cycle de l'Ancien et du Nouveau Testament avait, en Angleterre du moins, déjà passé dans les psautiers de luxe. A la limite du XIIe et du XIIIe siècle, on sentit vivement le besoin d'une Bible qui pût se porter à la main. Naturellement ce nouveau type de Bible dont on cherchait, par tous les moyens, calligraphie et finesse du parchemin, à réduire les dimensions et le poids, ne devait être que modestement orné. La décoration se réduit aux initiales petit modèle; on ne les agrandit qu'au commencement de la Genèse et de l'Évangile de saint Mathieu.

La date et l'origine du type nouveau des petites Bibles sont obscures. Provient-il du texte-norme qui constituait la base des études à Paris? De la nouvelle division en chapitres qu'Étienne Langton y avait établie? Quoi qu'il en soit, les exemplaires les plus anciens sont sur la limite qui sépare la décoration romane de la décoration gothique; leur style rappelle l'école anglaise. Telle est la Bible de l'abbé Robert de Saint-Augustin (1224-53) à Canterbury (Brit. Mus., Burney 3). Saint Louis possédait une de ces jolies petites Bibles (Bibl. nat., lat. 10426); sa mère donna à l'abbaye Saint-Victor un exemplaire plus grand (Lat. 14397), avec des initiales fort médiocres, dans le style des psautiers récents. En tout cas, dans la première moitié du XIIIe siècle, on a écrit à Paris quantité de Bibles; leur influence devait se propager d'autant plus que le chapitre général des Dominicains avait défendu de répandre des textes non corrigés à Paris. De plus la Bible fut, entre 1200 et 1250, traduite en français; ces exemplaires en langue française furent décorés comme les exemplaires latins (voir, à Paris, la « Bible Française », 899). On ne peut séparer des manuscrits des Bibles intégrales ceux des Livres isolés avec commentaires, publiés en grand nombre. Leur décoration se borne généralement aux initiales. L'œuvre la plus brillante est la Bible d'Assise, avec commentaires, en seize volumes.

Sans doute, ces manuscrits décorés avec tant de finesse et de grâce ne pouvaient satisfaire le goût passionné que l'on avait alors pour les images. Or d'immenses textes informes avec miniatures n'auraient pas suffi

à contenter les bibliophiles. On chercha donc un expédient et on le trouva : on supprima complètement le texte, ou bien on se contenta de l'abréger.

De vraies Bibles imagées, c'est-à-dire composées uniquement de miniatures avec texte explicatif très court, sont ce qu'il y a de plus rare. Le chef-d'œuvre du genre se trouve dans la bibliothèque de sir Thomas Philipps à Cheltenham; deux de ses feuilles seulement sont à Paris (Bibl. nat., nouv. acq. lat., 2294). On a conservé en tout quarante-cinq feuillets peints des deux côtés; ils sont de grand format et racontent l'histoire sainte jusqu'à David. Le caractère du style rappelle les derniers psautiers de saint Louis (voir plus loin); mais les architectures sont encore romanes, à en juger d'après les feuilles conservées à Paris.

Peut-être ces Bibles imagées ont-elles été si rares parce que l'attention fut à cette époque détournée par un nouvel objet bien fait, à vrai dire, pour absorber complètement l'activité des artistes et des bibliophiles. Il s'agit de la « Bible moralisée » et de la « Bible historiée toute figurée », avec tout ce qui s'y rattache. La Bible moralisée est, sans aucun doute, la plus vaste entreprise du Moyen Age en fait de miniature. On ne veut rien moins qu'extraire, de tout l'Ancien et de tout le Nouveau Testament des passages renfermant, le plus souvent, plusieurs versets, et donner à chacun d'eux une interprétation allégorique ou morale. Voici l'histoire de la Création. Le premier passage parle de la création de la lumière; mais création de la lumière veut dire création des anges. Suit la séparation de la lumière d'avec les ténèbres; on la représente par la séparation des bons anges d'avec les mauvais. C'est, en troisième lieu, la création de la terre ferme au milieu des eaux; elle est symbolisée par l'Église qui reste ferme au milieu des amertumes de ce monde dont elle a constamment à souffrir. Suit enfin la séparation des eaux au-dessus et au-dessous de la terre; elle répond à la séparation des bons d'avec les méchants.

Ces quatre passages de la Sainte Écriture et leur interprétation sont représentés en images; nous connaissons les sujets des quatre miniatures : ce sont la création des anges, la chute des anges; puis l'« Ecclesia firma » au milieu des « amaritudines mundi » sous la figure d'une femme debout entre un groupe de Juifs et un couple d'amoureux (l'amant est un moine); enfin la séparation des bons d'avec les méchants : ici un évêque qui habille un pauvre et une femme pieuse; là un évêque avec le faucon de chasse, auquel un laïque apporte un poisson. Quelle œuvre immense qu'une telle illustration de la Bible entière! Elle devait renfermer environ cinq mille images. Nous n'en connaissons pas d'exemplaire complet; presque complet est le manuscrit en trois volumes, qui se partage entre la Bodléienne d'Oxford (Bodl., 270 b), la Bibliothèque nationale de Paris (Lat. 11560) et le British Museum (Harley, 1526-1527); en tout, six cent trente feuilles. La première représente en grand le Créateur du monde : quatre

anges tiennent le quadrilobe, dans lequel se trouve le grand Trône. Dans sa main gauche, le Christ tient le globe ; sa main droite ajuste le compas



Phot. Haseltine

Fig. 254. — La création de la lumière et des anges, la séparation de la lumière et des ténèbres, etc. Miniature de la *Bible moralisée*.

(Bibl. de sir Thomas Philipps, à Cheltenham.)

pour la création du ciel et de la terre. Avec le deuxième feuillet commence l'illustration du texte biblique et de son interprétation. Les images sont toujours réunies sur une page en huit médaillons ; elles sont rangées par

quatre en deux colonnes verticales; deux autres colonnes contiennent le texte. Le tout se trouve dans un cadre ornemental dont les motifs uniques sont la ligne brisée et des combinaisons de cercles. L'endroit où les médaillons touchent le cadre ou les médaillons voisins est garni de rosettes; les miniatures sont sur fond d'or; le fond des colonnes est rouge-brun ou bleu, toujours à petits carreaux; dans les coins se trouvent des moitiés de quadrilobes en bleu ou en brun avec application d'or. Cette description des ornements et des particularités du coloris suffit déjà à mettre en lumière l'étroite analogie du manuscrit avec le groupe de psautiers dont nous venons de parler. Il va sans dire que le style des miniatures est absolument le même.

La question est toujours celle-ci : Comment une œuvre aussi colossale a-t-elle pu s'exécuter? Qui en supporta les frais? Où trouva-t-on les équipes d'artistes qui devaient y collaborer afin de la terminer à l'époque prévue? Et notre étonnement grandit lorsque nous nous trouvons en présence, non d'une œuvre unique, mais d'au moins quatre exemplaires. Et ces exemplaires, autant que nous pouvons en juger, n'étaient pas de simples copies; c'étaient de libres reproductions, des travaux non mécaniques, mais artistiques! Un exemplaire paraît avoir été brûlé à Londres en 1666; d'un second, les huit derniers feuillets seulement ont été conservés; un troisième, avec une version du texte différente et abrégée, se trouve à Vienne (Hofbibl., ms. 1179); il n'a conservé que des parties de l'Ancien Testament et l'Apocalypse.

Au point de vue de l'histoire de l'art, l'exemplaire de Vienne a une importance particulière. Il est tout d'abord exécuté avec plus de soin; le frontispice nous en donne déjà la preuve : les anges s'y meuvent avec plus de hardiesse et de grâce que dans l'exemplaire d'Oxford; le Christ est d'un style moins grossier; de fins ornements animent le vêtement et damasquinent le fond d'or. Le style est en général le même; mais, à côté de collaborateurs plus faibles, se distingue un peintre qui appartient à une école un peu plus ancienne et se rapproche du style anglo-français du commencement du XIII[e] siècle. Ce peintre aime les compositions serrées, qui multiplient et rapetissent à la fois les figures; son coloris est clair et varié, tandis que, dans le reste du manuscrit, le brun et le bleu prédominent. La série se termine par deux médaillons. Dans le médaillon supérieur trône un roi avec un manuscrit ouvert; dans le médaillon inférieur, un copiste ou un peintre (un laïque) est au travail; nous sommes donc en présence d'un livre royal. Mais quel est ce roi? Une longue inscription marginale paraît avoir contenu la réponse; elle est effacée et n'a pas encore été déchiffrée. Ces manuscrits de luxe étaient destinés à une maison royale, c'est aussi ce que prouve un fragment du second exemplaire. Une miniature en quatre parties représente un roi et une

reine, un ecclésiastique en train de dicter, un laïque en train d'écrire; mais toute indication de noms fait encore défaut. Ne serait-il pas invraisemblable qu'on eût représenté ici d'autres personnages que Louis IX et Blanche de Castille, ou Marguerite de Provence?

La « Bible française » correspond à la « Bible de Paris » latine; de même, un pendant français complète la « Bible moralisée » latine. La « Bible historiée toute figurée », tel est le nom que lui donnent les catalogues. Les miniatures et le texte contiennent de nombreuses variantes; mais la disposition générale est la même. Seul un exemplaire ancien nous est connu (Vienne, ms. 2554). Il commence par un frontispice; le Christ incliné crée le monde avec le compas. Pour l'iconographie, la technique et le style, cette miniature est très analogue à la version latine de Vienne; mais l'exécution en est plus lourde et le coloris moins fin. Les autres pages montrent un nouveau schème. Le cadre général est resté, mais les colonnes du texte sont placées à l'extérieur; les miniatures se trouvent dans un plan moyen qui renferme les huit médaillons; entre eux, des quadrilobes entiers ou dédoublés, avec des bustes d'anges, remplissent les coins. Nous avons vu des dispositions tout à fait analogues dans les psautiers de Manchester et de Londres.



Phot. Haseloff

FIG. 255. — Le Christ créateur tenant et mesurant le monde. *Bible moralisée.* (Bibl. imp. de Vienne, 1179.)

Nous avons étudié, dans les Psautiers et les Bibles, l'évolution de la miniature française de 1200 à 1250. On pourrait citer d'autres exemples; mais les documents décrits suffisent largement à nous donner l'idée d'une évolution continue et d'une activité presque fiévreuse. On voulait des miniatures, il n'y en avait jamais trop! Dans les œuvres anciennes, comme le psautier d'Ingeburge, l'analogie avec la peinture anglaise, avec la peinture allemande aussi, était si grande, qu'on aurait pu s'attendre au parallélisme complet des deux évolutions. Les symptômes du style de transition se manifestent dans une certaine agitation des mouvements et des dra-

peries; mais bientôt s'accusent d'autres tendances. Vers 1250, l'idéal nouveau est arrivé à maturité et les symptômes de la transition disparaissent aussitôt.

Deux faits sont encore à relever : l'unité d'évolution et l'abondance de la production. La question d'origine trouve ici sa solution. Cette évolution n'a pu se faire qu'à Paris. Tout ce que nous savons des artistes, de la nature industrielle de leur travail et de leur caractère laïque, montre que nous ne sommes plus en présence de l'ancien art des cloîtres. C'est à Paris que s'est organisée la corporation des copistes et des enlumineurs. C'est à Paris que pouvait le plus aisément s'exercer l'influence de la maison royale qui protège cet art et lui donne son véritable épanouissement; c'est à Paris enfin, c'est dans l'Université de Paris qu'il faut chercher les auteurs et les correcteurs des textes. Paris est donc, sans aucun doute, le centre de cet art. Mais la question des premières origines n'est pas encore résolue. Il faut croire, selon toute vraisemblance, à l'influence de la France septentrionale, de la région que le canal mettait en relation étroite avec l'Angleterre. En particulier, les rapports du psautier de la Bibliothèque Sainte-Geneviève avec Saint-Bertin donnent à penser. Il y eut, en effet, jusqu'au début du XIII[e] siècle, une activité artistique considérable dans ces abbayes du nord de la France. Nous ne pouvons encore apprécier exactement l'importance de Saint-Bertin à cette époque. Si la Bible mentionnée ci-dessus a été exécutée à Saint-Bertin même et non en Angleterre, les miniatures peintes par l'auteur du Lat. 16745 révèlent déjà une tendance vers le style plus souple du XIII[e] siècle. Mais ici, la connaissance des matériaux est insuffisante. Peut-être la grande série de miniatures que possède la Bibliothèque royale de La Haye (Ms. 69) a-t-elle été exécutée à Saint-Bertin? Elles seraient pour nous donner une opinion plus haute de la fécondité de cet atelier que de la valeur des artistes qui le composaient. Bien des traits rappellent les manuscrits anglais, peut-être le psautier de saint Louis à Leyde; d'autres éléments, l'encadrement par exemple, font penser aux missels d'Anchin.

Ces deux missels d'Anchin (Bibliothèque de Douai, n° 90, autrefois 123 et 125) sont les principaux échantillons du style nouveau. La miniature de la Crucifixion surprend tout d'abord par la simplicité du goût; le fond d'or est uni, entouré d'un simple cadre d'or, six fois coupé par un motif de losanges. La miniature représente simplement la mort expiatrice du Christ, sans symboles ni allégories : le Sauveur, mort, est attaché sur la croix; la tête est inclinée sur l'épaule; sous la croix, Marie et Jean; au-dessus, deux anges; tous les personnages ont une expression de profonde douleur. Le style de toutes les figures est d'une évidente nouveauté; un mouvement ondoyant, gracieux, aisé, anime l'œuvre tout entière; de grandes lignes unies, élancées forment le contour des figures; les plis

épais du vêtement tombent en traits parallèles d'une grande souplesse. Le sentiment s'exprime moins dans les gestes, très mesurés, que dans les visages dont le dessin révèle un talent extraordinaire à donner aux lignes toute leur expression. Un missel analogue du British Museum, mais bien moins important et certainement plus récent, qu'un clerc, Gerald d'Amiens, exécuta en 1218 pour un cloître inconnu, fournit un critérium sûr pour la date de ce style. Ses initiales sont supérieures à la Crucifixion. Elles se composent d'entrelacements de tiges délicates où s'entremêlent de nombreuses figures d'animaux. Ce sont les mêmes formes qui, à cette époque, mais avec plus d'élégance et de finesse, sont d'usage en Angleterre. Ces analogies sont très évidentes, surtout dans le Pontifical de Sens (Metz, Coll. Salis, n° 25), qui doit avoir été exécuté en 1224.


Phot. Haseloff

FIG. 256. — Crucifixion. Missel d'Anchin. (Bibl. de Douai, 90.)

DEUXIÈME PÉRIODE. — La deuxième phase du style gothique, arrivé à son point culminant, commence avec les dernières œuvres exécutées pour saint Louis, à peu près au moment où l'on construit la Sainte-Chapelle. Une première et profonde différence s'impose à l'attention : l'influence décisive de l'architecture et de la sculpture; elle remplace celle de la peinture sur verre qui avait jusque-là prédominé. Ce sont surtout les ornements d'architecture que le goût du temps aime et dont il veut trouver la reproduction dans le manuscrit : les gables, les pinacles avec leurs fleurs uniformes, les galeries ajourées, les découpures des fenêtres et des rosaces, et même le feuillage réaliste des chapiteaux, bref les récentes innovations architecturales qui ravissent les contemporains, sont imitées avec aisance par le pinceau et la plume du miniaturiste, partout où elles peuvent servir à la décoration.

Partout le réalisme s'accuse; comme les formes architecturales, les costumes et les armes sont exactement ceux de l'époque; la pénétrante observation des animaux et des plantes, surtout dans l'ornementation, révèle le sens qu'a l'artiste de la réalité. Mais il est évident que ce réalisme ne s'exprime encore que dans le détail; le regard de l'artiste n'embrasse pas l'ensemble. Toute cette période ignore l'observation des

proportions exactes, comme les problèmes de la perspective. Il ne s'agit donc pas d'une rupture radicale avec le passé.

Le changement de style et de technique dans le travail des figures n'est pourtant pas moins accusé que celui des architectures. L'idéal esthétique est de plus en plus la délicatesse dans le détail; le système des médaillons de la peinture sur verre n'est sans doute que rarement employé, mais les ornements architecturaux réduisent la place des miniatures. Les fonds à fines applications qui, jusqu'alors, comme dans la peinture sur verre, n'avaient de place que hors des médaillons, sont introduits dans les images elles-mêmes; les fonds d'or sont souvent damasquinés; mais, à mesure que les fonds et les accessoires s'enrichissent, les figures se simplifient, le modelé s'atténue. Le dessin net des contours aux fines lignes noires, le tracé souple des plis, le ton local posé par teintes plates presque sans modelé, la blancheur unie et pâle des carnations, voilà quelques particularités de la technique nouvelle, dont l'apparente simplicité cache d'extrêmes raffinements. Ce que l'on cherche, c'est à donner aux figures cette délicatesse et cette finesse excessives chères à la mode du temps, et à la silhouette sa valeur et son élégance. Le coloris devait naturellement s'adapter à cette transformation du goût. Le système de la période précédente, construit sur le ferme accord, bleu, or, rouge-brun, disparaît rapidement; il est remplacé par les tonalités claires, les couleurs délicates et lumineuses dont les nuances peuvent satisfaire le goût gracieux et aimable de l'époque; tout tend à la suavité.

A la transformation de l'image correspond celle de l'ornementation; ce fait est de la plus grande importance pour la suite. L'initiale s'éloigne toujours plus de son ancienne forme carrée; elle devient plus longue et plus svelte; elle s'allonge si bien que ses extrémités atteignent les bords de la page et fournissent un point de départ à l'ornementation de l'encadrement. Ces extrémités sont d'abord très minces, garnies de pointes nombreuses, mais presque sans feuillages. Elles s'étalent souvent de côtés différents, comme les bras d'un polype. Il est assez rare en France que des animaux ou une petite scène viennent y prendre place. C'est en Angleterre que ces fantaisies avaient leur terre d'élection.

Les œuvres de cette époque sont si nombreuses qu'il faut se borner à dresser une liste des plus typiques et montrer, d'après ces exemples, les phases successives de l'évolution.

Commençons par un exemple daté : la Vie de saint Denis, écrite en 1248 dans l'abbaye de Saint-Denis (Bibl. nat., nouv. acq. franç., 1098). Les miniatures ont tous les caractères d'une œuvre de transition; leur valeur artistique reste au-dessous du niveau de l'art contemporain. Le coloris est presque monochrome; l'or n'y joue aucun rôle. Par contre, le style plus simple est déjà selon l'esthétique nouvelle (voir notamment

la Vierge assise sur un trône et sous un dais gothique avec deux anges qui portent l'encensoir).

Le style nouveau fait son apparition à côté de l'ancien dans les « Évangiles des principales fêtes de l'année » (jadis dans le Trésor de la Sainte-Chapelle; Bibl. nat., lat. 8892). On peut admettre que saint Louis a commandé les liturgies au moment où l'on posait la première pierre de la Sainte-Chapelle. Aucune tradition, cependant, n'en fait foi. Le manuscrit est, dans ses vingt-huit premiers feuillets, tout à fait ancien; il contient non des images, mais seulement des lettres historiées dans le style de la Bible moralisée. A partir du feuillet 29, le style change. Les trois derniers feuillets sont tout à fait de l'époque nouvelle : arrière-plans avec fines applications sous baldaquins gothiques, figures excessivement sveltes, coloris nouveaux avec beaucoup de tonalités sourdes : gris, rose tendre, rouge-brun clair, etc. Bref, le style nouveau s'épanouit ici, avec tous ses moyens. L'autre lectionnaire de la Sainte-Chapelle (Lat. 17326) appartient complètement à l'époque nouvelle, bien qu'il ne s'accorde pas tout à fait avec les derniers feuillets du précédent. Çà et là quelques grotesques qui surprennent : un jeune violoniste avec le corps d'un dragon, une jeune fille de même forme l'écoute; quelques scènes de chasse; le tout, cependant, de tenue timide et discrète; ces petites images font corps avec l'initiale, c'est à peine si un petit lièvre ou un oiseau s'en échappe pour se risquer jusqu'aux extrémités de l'initiale et au bord de l'encadrement.



Phot. Haseloff

Fig. 257. — Abraham et Melchisédec. Miniature du psautier de saint Louis.
(Bibl. nat., lat. 10525.)

La même transformation du style se retrouve dans les psautiers de saint Louis. Nous n'avons parlé, jusqu'ici, que de deux psautiers, transmis au roi par héritage. Restent encore deux volumes que le roi a certainement commandés lui-même (1253-1270). Le roi a fait peut-être un usage personnel du psautier (20×14 cm.) que conserve aujourd'hui la Bibliothèque nationale (Lat. 10525). Le texte ne contient que le calendrier, le psautier et les cantiques. La calligraphie en est excellente, mais simple.

Les vides que laissent les vers à la fin de la ligne sont remplis par des ornements, avec motifs héraldiques le plus souvent : lis de France, châteaux de Castille, etc. Soixante-dix-huit scènes racontent l'histoire biblique depuis Caïn et Abel jusqu'au commencement de Saül; le début est probablement incomplet. Toutes les images sont encadrées d'entrelacements, de dragons et de lierre aux fins ornements d'or et s'enlèvent sur un fond d'architecture. Le fond est d'or; une bande de nuages le sépare de l'architecture. Les vues de château, quand la scène y est située, sont toujours modernes Le mouvement des figures est ce qui frappe le plus; ces héros de l'Ancien Testament réalisent dans leurs manières l'idéal de beauté du temps de saint Louis. Ils observent la grâce et perfection des mouvements, toutes les nuances de la politesse et du cérémonial de cour. Malgré leur sveltesse excessive, les figures sont souvent anguleuses. Le style nouveau n'a pas achevé son évolution. Le bleu et le rouge-brun dominent encore dans le coloris ; le modelé est plus riche; mais dans quelques pages (par exemple 25-28), on assiste à une transformation décisive; le coloris prend plus de délicatesse et de douceur, les contours plus de sveltesse et de grâce.



Phot. Haseloff

Fig. 258. — Le roi David jouant devant l'arche. Miniature du second psautier de saint Louis ou d'Isabelle de France.

(Coll. Yates Thompson.)

Ce style est tout entier celui du deuxième psautier de saint Louis, frère du premier (collection Yates Thomson). La décoration en est plus luxuriante et plus magnifique; le contenu plus riche. Le psautier devient *Livre d'Heures*. Le livre était destiné à une dame. Peut-être était-ce la pieuse sœur de saint Louis, Isabelle de France, fondatrice de l'abbaye de Longchamp. Partout s'accentuent les besoins de luxe. Les miniatures du début étaient sans doute encore peu nombreuses; six seulement sont conservées; elles se rapportent à la vie de David. Chose curieuse, cette série continue le Psautier de Paris. Le texte commence avec le calendrier, écrit tout or et bleu ; puis vient le psautier dont les initiales, une seule exceptée, ressemblent à celles de l'exemplaire de Paris ; enfin, les nombreux appendices, qui commencent tous avec des lettres historiées. Ces initiales sont toujours à peu près carrées et à grande surface ; elles sont ainsi tout à fait différentes des longues lettres étroites des lectionnaires. Une série d'artistes ont travaillé aux petites initiales et à l'ornementation de la fin du manuscrit. L'un d'eux a atteint les plus beaux

effets; par l'emploi du fond noir, il arrive à des nuances de couleurs charmantes; ses fins de lignes sont parsemées d'excellentes figures d'animaux. Les images du début sont entourées d'un ruban de tiges avec grandes feuilles épineuses en couleurs, elles ont aussi un décor architectural, mais tout simple. Les scènes se distinguent par les proportions plus exactes, par le dessin plus aisé des contours, par le coloris clair et gai, par l'élégance extraordinaire des lignes du visage. Nous avons ici l'un des points culminants de l'évolution; l'idéal de la miniature gothique est réalisé.

La peinture anglaise de transition.

En décrivant l'évolution du XIIe siècle, nous avons montré à quel point la miniature anglaise, peu après 1150, s'était approchée de l'art gothique. L'importance qu'on attachait dans ce milieu à l'élégance des silhouettes et à la délicatesse de l'exécution, aurait pu pousser l'évolution dans le sens de l'art gothique français. Mais l'influence byzantine contraria et arrêta le mouvement. Au commencement du XIIIe siècle, quand l'Angleterre fut, elle aussi, saisie par la grande agitation de l'époque de transition, il apparut que cette complication, surabondance et virtuosité de formes, convenait en somme parfaitement au goût artistique de la nation; ce même phénomène s'était déjà produit à l'époque anglo-saxonne. Il en résulta un style assez maniéré, et dont on ne pourrait retrouver l'équivalent qu'en Allemagne. Ce style baroque produit des œuvres aussi bizarres qu'attrayantes, où l'on trouve, avec une certaine sentimentalité dans l'expression des têtes et le mouvement souvent capricieux des figures, le sens du pathétique; la force dramatique que révèle déjà le style anglo-saxon, s'affirme ici en de grandes compositions. Mais l'art anglais était en relation trop directe avec l'art français pour ne pas subir fortement son influence. Il en résulte un singulier dédoublement dans l'évolution. Le style français, qui tend à la simplification des formes, et le style national, qui se plaît dans leur complexité luxuriante, s'entrechoquent, s'entrecroisent, et le tableau chronologique de l'évolution présente la confusion la plus étrange.

Le style de transition n'atteint son point culminant que vers 1250, mais ses débuts s'annoncent dès le commencement du XIIIe siècle. Le psautier de saint Louis à Leyde montre déjà une certaine dissolution de style; écrit peut-être pour Godefroy Plantagenet (1191-1212), il vint plus tard en la possession de Blanche de Castille. D'après une ancienne note, saint Louis enfant aurait étudié dans ce psautier. Le livre est riche en miniatures; mais celles-ci ne sont remarquables ni par la composition, ni par le style. Le coloris est désagréable. La valeur du livre est plus historique qu'artistique.

Infiniment supérieure est la valeur d'un psautier que posséda Robert de Lindeseye, abbé de Peterborough (†1222) (Soc. roy. des Antiquaires de Londres). Les miniatures, peu nombreuses, révèlent un style original et simple. Les figures de la Crucifixion sont très gracieuses, presque trop grêles; le dessin des contours a un charme captivant; l'expression est profonde et sereine. Très analogues, mais inférieurs, sont un psautier du Fitzwilliam-Museum à Cambridge (Ms. 12) et deux feuillets ajoutés au psautier d'Augustin (alors à Canterbury) (Brit. Mus., Vesp., A, I). Toutes ces miniatures sont déjà très proches du style gothique. La brusque transformation qui se produit alors paraît d'autant plus étonnante.



Phot. Emery Walker. Londres

Fig. 259. — Crucifixion. Psautier de Robert de Lindeseye, abbé de Peterborough. (Soc. roy. des Antiquaires de Londres.)

C'est du cloître de Saint-Albans que proviennent les œuvres les plus caractéristiques du style nouveau : ce sont celles du célèbre chroniqueur Mathieu Paris, artiste universel, peintre, sculpteur et orfèvre; les *Gesta Abbatum* disent de lui qu'il n'a pas eu son égal dans le monde latin. Des miniatures de Mathieu Paris sont conservées au British Museum et au Corpus Christi College de Cambridge. Son style est d'une sévérité savoureuse; le mouvement de ses dessins légèrement coloriés a de la grandeur, et il excelle à exprimer le caractère et la profondeur du sentiment. La grande madone qui précède son œuvre historique (Royal, 14 E, VII), donne une juste idée de son talent. Il est encore fidèle à la tradition romane; mais dans les lignes mouvantes et contournées commence à se manifester la tendance au style de transition.

Mathieu Paris a illustré la vie du roi Offa dans un manuscrit où chaque miniature remplit la moitié supérieure de la page. C'est le type du livre d'images très goûté vers 1250. A la Bibliothèque universitaire de Cambridge se trouve une vie du roi Édouard le Confesseur, en langue française, illustrée d'après les mêmes principes (Ee, 3, 59). Parmi les miniatures, quelques-unes représentent le style de Mathieu Paris sous une forme d'une particulière délicatesse. Dans le couronnement des trois Rois par les anges, il y a tant de goût, de grâce et de sentiment, qu'on oublie volontiers la bizarrerie du style.

La hardiesse avec laquelle ce style se libère des traditions hiératiques se révèle dans le missel de Henri de Chichester, chanoine d'Exeter (vers 1250) (Rylands Library, Manchester; autrefois Bibl. Lindesiana, lat. 24). Le Christ ressuscité est accompagné d'anges qui jouent du violon et de la harpe; la Vierge, dans la scène de la Nativité, allaite l'Enfant, tandis qu'une servante frisée à la mode du temps, de ses bras nus borde l'accouchée. Le All Souls College, à Oxford, possède le psautier le plus beau peut-être de ce style. Une gouache brillante avec fond d'or magnifiquement orné augmente l'effet des miniatures. Le style des draperies est trop chargé; les mouvements du corps et de l'âme, chez les personnages, sont également exagérés. Marie, sous la croix, se tord de douleur; Jean, par contre, semble sautiller, tant il y a de grâce et de vivacité dans ses manières.



Phot Haseloff

Fig. 260. — Madone par Mathieu Paris. Miniature de l'*Histoire de la conquête de l'Angleterre*.

(Brit. Mus., Royal, 14 E.)

Mais le style baroque ne devait montrer toute sa force créatrice que dans une grande œuvre qui lui permît de déployer toutes ses brillantes qualités. C'est l'illustration de l'Apocalpyse qui, vers 1250, en français ou en latin, avec ou sans commentaire, devient le livre favori de la société cultivée. L'histoire de ce cycle miniatural, dont nous avons de nombreux exemplaires, est encore obscure. On ne sait quel lien le rattache aux anciens cycles des manuscrits espagnols et méridionaux et de la Bible moralisée. En tout cas, c'est d'Angleterre que proviennent les plus anciens exemplaires des nouvelles Apocalypses. On en aimait sans doute le côté bizarre et fantastique, comme dans les romans favoris, le roman d'Alexandre par exemple, ou dans les bestiaires si répandus en Angleterre depuis le XIIe siècle. Le sujet prêtait aux représentations guerrières et infernales; il convenait bien au génie d'un peintre anglais et au style nerveux et inquiet de l'époque de Henri III. Le manuscrit le plus important et peut-être aussi le plus curieux est l'exemplaire du Trinity College à Cambridge (R. 16, 2; vers 1250). Comme la plupart des autres exemplaires, il représente la vie de l'Apôtre Jean en même temps que l'Apocalypse. Les miniatures sont semées dans le texte et ne sont pas encore réduites à la moitié supérieure de la page. Des différences considérables de style indiquent la collabora-

tion de plusieurs artistes. En plus d'un endroit, le style se rapproche des œuvres françaises, et alors le caractère inquiet et contourné s'atténue. La perfection est atteinte, naturellement, dans la représentation des combats et de l'enfer. C'est, par exemple, l'illustration du chapitre XIX, où le dragon à sept têtes est précipité dans l'enfer (la gueule monstrueuse de l'enfer est constamment représentée dans ces miniatures) et où les oiseaux mangent la chair des rois terrestres et de leurs armées. La chute des chevaux et des cavaliers est décrite avec une force saisissante. Parmi les



Phot. Haseloff.

Fig. 261. — Le dragon à sept têtes précipité dans l'enfer. Miniature de l'Apocalypse. (Trinity College, Cambridge.)

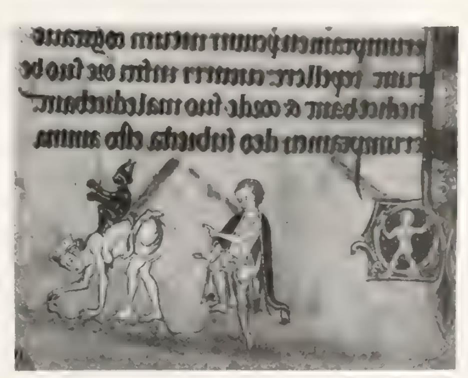
oiseaux de proie affamés, les uns s'abattent sur les cadavres, tandis que les autres attendent encore perchés sur les arbres voisins.

L'Apocalypse de Cambridge n'offre pas un style aussi accompli que d'autres exemplaires un peu plus récents. Le plus important est à la Bibliothèque nationale (Fr. 403); son origine anglaise est évidente; le style est d'une grandeur sauvage, inconnue au gothique français. A peu près à la même époque et au même style appartiennent les Apocalypses de la Bodléienne à Oxford (Bodl., D. 4, 17) et de M. le vicomte Blin de Bourdon.

Dans tous ces travaux, l'influence de l'ancienne peinture romane prédomine encore. A partir de 1250, l'influence française grandit, sans détrôner cependant le style national. Mais en même temps apparaissent en Angleterre les germes d'une évolution plus indépendante dans le domaine ornemental, qui seront pour l'évolution générale de la plus grande importance. L'ornementation des bordures partie des initiales, trait particulier

de la miniature gothique, arrive en Angleterre à son développement extrême. On utilise tout d'abord les anciens entrelacements des initiales romanes; on les remplace bientôt par des motifs réalistes. Mais l'essentiel est que les thèmes grotesques s'ajoutent à ces motifs de la fin de l'art roman; ils paraissent précéder chronologiquement l'ornementation réaliste.

L'idée d'introduire des drôleries dans l'encadrement ne peut être venue de France. Si elle est venue du continent, c'est plutôt d'Italie. Mais le Nord transforme complètement les modèles italiens. L'Angleterre est, en fait, la patrie de ce mode d'illustration, tour à tour sérieuse ou plaisante, profonde ou grotesque. Elle y fut pour une bonne part la continuatrice de l'ancienne ornementation symbolique des initiales, cultivée en Angleterre avec un soin particulier; chassée de ses anciennes possessions à mesure que les initiales voient diminuer leur format et augmenter leur nombre, elle se répand naturellement au bord des pages, sur les longues tiges terminales des initiales désormais à la mode. D'autres causes encore vont favoriser son épanouissement : le réalisme croissant de l'art gothique se plaît à tout ce qui est représentation anecdotique; les idées se sont modifiées depuis que l'art a passé des moines aux laïques. C'est en vain que les successeurs d'un Bernard de Clairvaux fulminent contre de telles images; le goût du temps les réclame et n'est point choqué de trouver, dans un livre de prières, la frivolité, le blasphème et même l'obscénité.



Phot. Haseloff.

Fig. 262. — Miniature du psautier d'Edmond de Laci, comte de Lincoln.
(Bibl. du duc de Rutland.)

Très important à ce point de vue est un psautier qu'Edmond de Laci, comte de Lincoln († 1257), ou un membre de sa famille semble avoir possédé (Bibl. du duc de Rutland, Belvoir Castle). Ses miniatures, qui représentent pour la plupart des sujets de l'Ancien Testament, offrent toutes les particularités du style de transition; mais plusieurs scènes de genre sur le bord de la page sont bien plus caractéristiques. Leurs sujets sont très divers; quelques-uns sont empruntés à la Fable, comme l'histoire du renard et du héron; d'autres sont tirés de la vie : scènes de chasse ou groupes de lutteurs; mais les sujets satiriques et humoristiques ne manquent pas non plus : le guerrier qui attaque l'escargot, les souris qui pendent un chat; une femme presque nue qui marche à quatre pattes, tandis qu'un petit diable se balance sur son dos, etc., etc.

Les mêmes éléments se retrouvent dans un autre manuscrit qui a

déjà subi fortement l'influence française. C'est un psautier exécuté après 1246 par le copiste Willelme (Oscott College, près de Birmingham). L'assemblage de deux médaillons dans un cadre à angles droits rappelle des œuvres françaises d'avant 1250; mais le style est déjà plus avancé; une série d'apôtres surtout, avec des mouvements singuliers et la hanche en saillie, évoquent la période d'après 1250. Le style grandiose de la draperie rappelle la sculpture, plutôt que la peinture françaises. D'autre part, les initiales ont encore des détails romans, mais sont de forme toute moderne, avec de longues tiges terminales en couleurs et des traits dorés encadrant des deux côtés la colonne du texte. Les scènes de genre et les grotesques y abondent : la fable du coq qui chante et du renard, un petit singe devant un centaure avec un capuchon, etc.

Il faut signaler encore deux Apocalypses où apparaissent les mêmes particularités de style. L'exemplaire de la Bibliothèque du Lambeth Palace à Londres (Ms. 209) est enrichi d'une série de miniatures et offre une Madone remarquable avec la donatrice (Lady de Quincy) à genoux, la légende de Théophile, une Crucifixion, etc.... Très analogue est l'Apocalypse de la collection Yates Thompson à Londres (N° 55), achevée par un artiste italien.

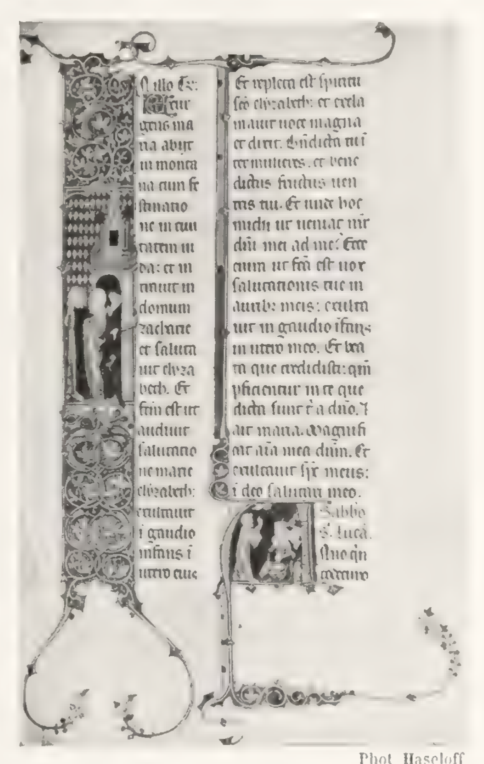
Ce tableau de l'évolution de la miniature anglaise jusqu'à la fin du XIIIe siècle montre comment le goût national résista à la simplification de la technique et du style qu'avait produite en France l'évolution de l'art gothique de 1250 à 1279. La transformation générale ne s'accomplit qu'à la fin du siècle, et l'art s'engage aussitôt dans une voie nouvelle.

La peinture gothique en Angleterre et en France depuis la fin du XIIIe jusqu'au milieu du XIVe siècle. Les débuts du réalisme et du naturalisme.

A la fin du XIIIe siècle, l'art français et l'art anglais se rapprochent tellement qu'on peut difficilement distinguer leurs œuvres respectives. L'évolution générale aboutit à un style qui se trouve constitué dans le dernier psautier de saint Louis (Collection Yates Thompson). On peut admettre que l'évolution du style s'est tout d'abord accomplie en France; mais l'art anglais suit de près et dépasse même l'art français. Dans l'ornementation surtout, l'Angleterre s'est montrée plus créatrice et a fait de plus rapides progrès. Ainsi s'explique la forte influence qu'elle a exercée à son tour sur le continent.

En France, on se contente de variations légères sur le style déjà constitué. Les différences que nous avons remarquées entre les deux derniers psautiers de saint Louis s'accusent toujours davantage. On voit augmen-

ter la prédilection pour la douceur, la souplesse, la délicatesse; la draperie s'enrichit; les bords du vêtement ont un mouvement plus doux et plus gracieux. La technique se modifie aussi; on modèle davantage. C'est le coloris qui accuse le mieux la transformation. Depuis 1260 environ, on peignait *plus clair*; cette tendance subsiste; le vermillon prédomine de plus en plus, entouré de nombreuses tonalités pâles. L'accord bleu-brun disparaît. Les fonds sont en or ou coloriés, presque toujours ornementés. C'est l'ornementation, en général, qui change le plus. Les ramifications des initiales, jusqu'ici longues, garnies de piquants, sèches de mouvement, s'adoucissent et remplacent leurs pointes par des feuilles, surtout par la feuille d'épines, plus rarement par la feuille de chêne. Cette ornementation modeste, uniforme bien que gracieuse, suffit même pour les manuscrits de premier ordre; l'ornementation des bordures ne s'enrichit et ne se complète par les scènes de genre drolatique qu'en Angleterre; ces éléments nouveaux se propagent ensuite sur le continent. La transformation qui s'opère en Angleterre augmente infiniment le trésor des formes par l'observation plus exacte de la nature. Les conquêtes de ce réalisme se font bientôt sentir, non seulement dans le détail de l'ornementation, mais dans la composition et l'exécution des peintures. De 1310 à 1320, sûrement de 1320 à 1330, on essaye, des deux côtés du canal, de mettre les figures en accord avec un ensemble architectural ou même avec un paysage, et de représenter la perspective. L'impulsion vient ici d'Italie; la peinture du Moyen Age brise ses liens; le xve siècle s'annonce.



Phot. Haseloff

Fig. 263. — Miniature d'un lectionnaire. (Copie du 17326 lat. de la Bibl. nat.)

(Brit. Mus., add. 17341.)

LA MINIATURE FRANÇAISE (1270-1320). — La transformation du style après 1270 se révèle le plus clairement dans un lectionnaire du British Museum (Add. 17341). C'est une copie, libre quant aux figures, fidèle quant au texte, du lectionnaire de la Sainte-Chapelle mentionné plus haut (Lat. 17326). Les jolies petites miniatures suivent de plus près, au début, la technique et le coloris du modèle; on voit bientôt la draperie et le modelé s'enrichir, et les couleurs pâlissent. L'ornementation surtout se distingue de celle du modèle. Les extrémités des initiales sont abondamment gar-

nies de feuilles d'épines; celles-ci pénètrent aussi dans le corps de l'initiale. Mais les scènes drolatiques n'interviennent encore qu'avec la plus extrême réserve; ce sont des animaux isolés, tout au plus des scènes de chasse. Même style dans la Bible de Philippe le Bel (Bibl. nat., lat. 248); on n'y voit aussi que de petites initiales. De plus grandes miniatures du nouveau style se trouvent dans un manuscrit qui réunit deux traités: la « Somme le roi », composé en 1279 par le frère Dominicain Laurent pour Philippe III, et la « Sainte-Abbaye » (Brit. Mus., add. 28162 et Collection Yates Thompson). Le volume possède quatorze miniatures couvrant la page, divisées pour la plupart en compartiments; les meilleures appartiennent à l'illustration de la « Sainte-Abbaye ». Le fond d'or est à fines applications; le rouge minium domine, à côté du bleu, du brun, du gris; le vert est presque absent; les chairs sont presque toujours claires. Ces miniatures nous charment non seulement par la virtuosité de leur technique, mais aussi par l'attitude distinguée et élégante des personnages, par la grâce et la sveltesse des lignes. Le manuscrit, non daté, est probablement de la fin du XIIIe siècle. A cette époque, ou peu après, doit avoir été exécuté un Bréviaire de la Bibliothèque municipale à Nuremberg (Solger, in-quarto, n° 4), que Charles de France donna à la reine d'Angleterre. C'est une illustration détaillée de la Vie de Jésus-Christ. Les miniatures sont réunies à deux ou à quatre sur une seule page. Aux coins de l'encadrement se trouve une sorte de quadrilobe aigu, alors très à la mode. Les fonds sont toujours d'or et ornementés. Le style tombe manifestement dans le maniérisme. Les cheveux ressemblent un peu à des perruques; les bords du vêtement sont contournés en forme de nœuds; l'expression des têtes est poussée jusqu'à l'exagération.

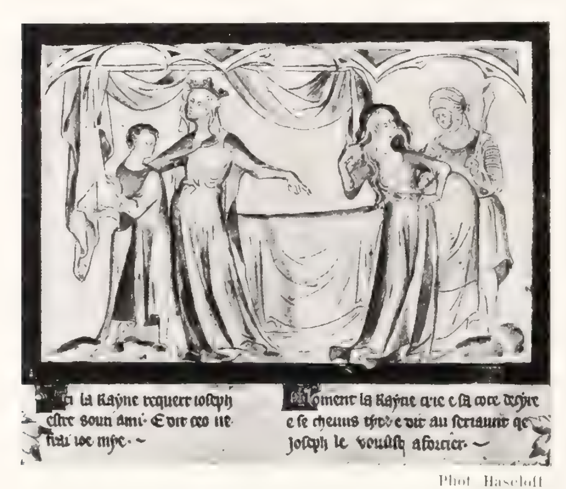
Un style analogue apparaît dans un certain nombre de travaux remarquables, de date certaine et qui appartiennent tous au début du XIVe siècle. Par exemple le manuscrit de la « Somme le roi », que le copiste Lambert le Petit exécuta en 1311 pour Jeanne, comtesse d'Eu et de Guines (Bibl. de l'Arsenal, 6329). De style plus simple et plus aisé est la Bible historiée de l'Arsenal (Ms. 5059), exécutée à Paris. A peu près de la même époque est la « Vie et miracles de saint Denis » composée par Yves, moine de Saint-Denis, et offert à Philippe le Long vers l'année 1317. La nouveauté du sujet nous charme dans ces miniatures; les motifs des architectures et des paysages sont très intéressants. Dans l'ornementation, la feuille d'épines prédomine toujours. Cette simplicité et cette réserve dans l'ornementation des manuscrits parisiens, et même des manuscrits de luxe royaux, sont d'autant plus frappantes qu'au même moment la province exécute des œuvres plus riches et plus variées. Citons surtout quelques travaux lorrains, le Pontifical richement illustré, destiné à Renaud de Bar, évêque de Metz (1302-1316), (Bibliothèque de sir Thomas Brooke, à

Huddersfield); le Bréviaire de Verdun, exécuté au commencement du XIVe siècle pour Marguerite de Bar, abbesse de Saint-Maur de Verdun (tome I, dans la Coll. Yates Thompson; tome II, à la Bibl. de Verdun, n° 107). Les miniatures de ces manuscrits sont tout à fait au niveau des œuvres parisiennes; elles possèdent en outre des encadrements richement ornés; on y introduit les plinthes, les tiges avec feuilles d'épines, et une foule de petites scènes drolatiques. Des lièvres ou des singes imitent des actions humaines; les lièvres prennent d'assaut un manoir, font prisonnier le chasseur, etc. On trouve les mêmes détails au nord, dans un psautier flamand (Trinity Coll., Cambridge, B, XI, 22); dans un psautier de l'Artois (Bibl. nat., lat. 10435); dans la Vie de sainte Benoîte écrite en 1312 à Origny (Berlin, Cabinet des Estampes); dans un manuscrit exécuté en 1317 par Jean de Limoges (Vérone, Bibl. Cap., CXCIV), etc. Un examen attentif de ces manuscrits révèle de nombreuses traces de l'influence anglaise, qui apparaîtra avec plus d'évidence après la description des travaux anglais de l'époque.

LA MINIATURE ANGLAISE (de la fin du XIIIe au milieu du XIVe siècle). — Un manuscrit de 1284 montre avec quelle rapidité on se mit, en Angleterre, à suivre les modèles français et à inventer ensuite un style original. Le soi-disant Psautier de Tenison (Brit. Mus., Add. 24686) devait être un cadeau de noce pour Alphonse, fils d'Édouard Ier, qui mourut à onze ans, peu après ses fiançailles avec Marguerite de Hollande; c'est pourquoi le psautier est resté inachevé. Dans son ornementation, les motifs du treillis roman se mêlent aux extrémités des initiales dont les feuilles sont imitées de la nature. Une foule d'oiseaux, sur les côtés, témoignent d'une observation pénétrante de la réalité. Toutes sortes de drôleries apparaissent sur le bord inférieur de l'initiale : une Néréide allaitant son petit; une chasseresse poursuivant un chevreuil; un chevalier tuant le dragon tandis que les corbeaux s'abattent déjà sur le cadavre de son cheval. De même style est le Psautier d'Isabelle, fille de Philippe le Bel, exécuté après le mariage (1308) d'Isabelle avec Édouard II, roi d'Angleterre (Munich, Bibl. royale, ms. franç. 16).

Le chef-d'œuvre anglais de l'époque est incontestablement le *Queen Mary's Psalter* (Brit. Mus., Royal, 2 B, VII). On l'appelle ainsi parce qu'il appartint au XVIe siècle à la reine Marie. On ignore sa destination primitive; il ne peut avoir été exécuté qu'au début du XIVe siècle. Le nombre des miniatures révèle déjà le caractère extraordinaire de cette œuvre. Au commencement, sur soixante-six feuillets peints des deux côtés, une série de deux cents scènes et plus de l'Ancien Testament, depuis la chute des Anges jusqu'à la mort de Salomon. Une simple plinthe rouge, garnie de quelques feuilles imitées de la nature, entoure ces légers dessins à la plume, où sont posés des lavis à peine teintés de verts, de bruns ou de

violets. Leur charme vient du mouvement des figures, élégant et gracieux mais toujours animé et expressif; la technique est un peu celle du croquis; c'est celle qui convient le mieux à ces artistes anglais; elle ajoute à l'impression que produisent ces miniatures. Combien la femme de Putiphar est séduisante quand elle veut enjôler Joseph, mais combien insolente quand elle expose à la garde ses plaintes calomniatrices! — Cette sobriété fait bientôt place à une exécution plus riche. Suivent en effet cinquante-cinq pages, avant et dans le psautier, entièrement ou en partie couvertes de miniatures et qui ont toutes des fonds d'or ou de couleur avec applications. C'est l'histoire de la vie du Christ depuis l'arbre de Jessé jusqu'au Jugement dernier. A ce grand cycle s'ajoute, sur le bord inférieur de chaque page, une illustration supplémentaire traitée dans la technique légère des scènes de l'Ancien Testament. Une étonnante richesse iconographique apparaît à nos yeux; nous y trouvons tout un bestiaire, des légendes de Saints, des miracles de la Vierge Marie, la légende de Théophile, des fables; de plus, d'innombrables scènes de genre, chasses, jeux, tournois, et des caricatures, des singes qui luttent, etc.... Bref, ce seul manuscrit suffirait à donner une excellente idée de l'importance qu'avait la peinture anglaise à cette époque. Très analogue est une Apocalypse en langue française (Brit. Mus., Royal, 19 B, xv), dont les miniatures sont dues peut-être à la même main. D'ailleurs, l'Apocalypse est encore, au commencement du XIV[e] siècle, le livre d'images favori; les plus beaux exemplaires ont été, selon toute vraisemblance, exécutés en Angleterre. Parmi eux, deux manuscrits très analogues (Bodléienne, Douce 180; Paris, Bibl. nat., lat. 10474). Ces deux manuscrits sont inachevés; mais, dans leur simplicité linéaire, ils possèdent une force et une grandeur, une énergie d'expression et une aisance de lignes qui les mettent au rang des chefs-d'œuvre de l'époque.



Phot. Haseloff

FIG. 264. — La femme de Putiphar.
Psautier de la reine Marie.
(British Museum, Royal, 2 B, VII.)

Depuis le début du XIV[e] siècle, c'est une école de l'Est (Norfolk, Suffolk et pays avoisinants) qui fait faire à la peinture anglaise les plus grands progrès. Elle produit, en quelques dizaines d'années, jusque vers le milieu du siècle, une foule de psautiers magnifiques qui, pour peu de temps, occupent le premier rang en Angleterre et même en Europe. Dans

l'ornementation, le type de feuilles d'épines disparaît dans la masse des éléments réalistes, dont la variété et la vérité vont en augmentant. Les illustrations elles-mêmes abandonnent la technique gothique conventionnelle et finissent par s'engager dans une voie toute moderne.

Un chef-d'œuvre ancien de l'école anglaise de l'Est est un psautier exécuté dans l'abbaye de Peterborough et qui vint ensuite en la possession des rois de France (Bruxelles, ms. 9961). Chose curieuse, ce psautier est orné d'une grande série d'images typologiques, réunies le plus souvent par quatre sur un même feuillet. Le peintre avait en effet pour modèle une série de peintures du XIIe siècle, exécutées sur les revers des stalles du chœur à Peterborough et dont il existe des descriptions. Mais cette particularité iconographique nous intéresse moins que les scènes de genre introduites dans l'ornementation de ces encadrements ou sur la partie des pages laissée en blanc : scènes de la vie courtoise et galante, prise du Château d'Amour défendu par des jeunes filles jetant des roses, chevalier reposant sous un arbre avec sa bien-aimée, etc.

On ne peut fixer le lieu d'origine de la plupart de ces œuvres ; elles appartenaient le plus souvent à des familles du pays et proviennent en général de ces régions. L'une des plus exquises est le Psautier de Robert de Ormesby (Bodléienne, Douce 366). Le grand frontispice, sous forme d'arbre généalogique du Christ, avec un couple à genoux, est encore archaïque par l'ornementation, qui se compose essentiellement de tiges avec feuilles d'épines. Il contribue à faire paraître plus avancés les autres encadrements du manuscrit ; on y trouve surtout des fleurs et des fruits d'après nature, et le caprice de l'artiste s'y est librement dépensé. Un feuillet du Psaume CIX, représente Dieu le Père et Jésus-Christ trônant au milieu des chérubins ; dans la bordure, deux cavaliers nus juchés respectivement sur un ours et sur un lion se déchirent mutuellement avec rage ; on y voit aussi de dos un personnage, couvert seulement d'un manteau, fièrement campé et sonnant de la trompette.

Par la vigueur et la fraîcheur de l'ornementation, le Psautier d'Ormesby en éclipse un autre qui fut exécuté pour un membre de la famille de sir William Howard († 1308), aïeul des ducs de Norfolk (Brit. Mus., Arundel 83). Mais ce psautier est aujourd'hui relié avec les restes très importants d'un psautier donné par Robert de Lisle en 1339, et dont quelques miniatures sont de premier ordre.

Les tendances picturales qui apparaissent dans le Psautier de Robert de Lisle, sont plus évidentes encore dans les deux chefs-d'œuvre de l'école anglaise de l'Est. Un psautier (Douai, ms. 171) donné dans la seconde moitié du XIVe siècle par Thomas, vicaire de Gorleston (Suffolk), a été probablement exécuté, de 1322 à 1325, à Norwich. Il est encore dépassé par le psautier de la Collection Yates Thompson, exécuté pour

sir William, établi à Mulbarton (Norfolk), où il mourut vers 1347, ou pour son fils sir Thomas, mort en 1364. Il ressemble à celui de Douai et doit être plutôt de 1325. Malgré son grand format, il ne contient que de très petites miniatures, les plus fines qu'on puisse imaginer. On y trouve tous les éléments du paysage moderne qui seront développés plus tard. A côté de scènes bibliques, figurent quantité de scènes réalistes. Le propriétaire du manuscrit et sa femme sont représentés à genoux; plusieurs têtes donnent l'impression de portraits; toutes sortes de figures humaines, d'animaux, de fleurs sont jetés pêle-mêle dans l'encadrement; c'est un vrai kaléidoscope. Partout la même fraîcheur d'observation. L'artiste met sa joie à décrire la nature et préfère peut-être les scènes bibliques qui lui en fournissent l'occasion. Comment ne pas prophétiser un grand avenir à cet art si plein de sève juvénile? Et pourtant il n'a pas continué à se développer. On ignore les causes de sa décadence rapide. La forme s'appauvrit et devient plus grossière. Le Psautier du frère Walther de Rouceby (Oxford, Bodl., Barlow 22), montre une ornementation réduite à quelques grands motifs. Le psautier de sir Geoffrey Louterell of Irnham (Lulworth Castle Library), exécuté peu avant 1340, est caractéristique sous ce rapport. L'ornementation est encore plus dure, plus pauvre de formes; les scènes drolatiques ont quelque chose de lourd, malgré la fantaisie effrayante que le peintre déploie dans ses monstres.... Mais la grande époque de la peinture anglaise est passée; elle ne recommence qu'à la fin du siècle, sous l'influence des Pays-Bas, de la France et de la Bohême.

LA MINIATURE FRANÇAISE (de 1320 à 1350). — C'est en France que nous retrouvons le fil qui nous conduira jusqu'au XIVe et au XVe siècle. Avant d'analyser le style de cette période, jetons un coup d'œil d'ensemble sur les travaux qu'il nous faut ici étudier. Par un heureux hasard, nous pouvons leur rattacher une série de noms célèbres. Ce n'est pas qu'on puisse établir en toute certitude l'individualité de chaque artiste; mais on peut relier le style d'un atelier déterminé à un nom déterminé. La plus grande personnalité de l'école parisienne nous paraît être Jean Pucelle. Nous savons qu'entre 1319 et 1324 il dessina le Sceau de la Fraternité de Saint-Jacques-aux-Pèlerins, à Paris. Il exécuta en 1327 la Bible latine copiée par Robert de Billyng (Bibl. nat., lat. 11935). Pucelle y travaille en collaboration avec Anciau de Ceus (ou Cens) et Jacques Maci, et il faut renoncer à délimiter sa part personnelle. Mais on peut espérer le retrouver dans les *Heures de Pucelle*, titre qu'un catalogue de Jean de Berry donne à un petit volume (aujourd'hui en la possession de Mme Adolphe de Rothschild). Nous retrouvons Pucelle pour la quatrième fois dans une note marginale du Bréviaire de Belleville (Bibl. nat., lat. 10483-84). Il dirigea l'exécution du livre; il avait pour collaborateurs Mahiet Ancelet et J. Chevrier, qui avaient travaillé à la Bible de 1327. A ces œuvres authentiques



ILLUSTRATION DU PSAUME CIX

PSAUTIER DE ROBERT DE ORMESBY

de Pucelle et de son école d'autres se rattachent par les analogies de style et par les liens de parenté entre ceux qui les ont commandées. Cet art est en relations étroites avec la cour de France (Heures attribuées à Jeanne de Savoy, mariée à Jean III, duc de Bretagne; Coll. de Mme Jacquemart-André. — Heures de Blanche de Bourgogne († 1348), mariée à Édouard, comte de Savoie, détruites en 1904 dans l'incendie de la Bibl. de Turin. — Heures de Jeanne II de France, reine de Navarre; Coll. Yates Thompson. — Heures de sa bru Yolande de Flandre; même collection. — Bréviaire de Jeanne d'Évreux, femme de Charles IV, roi de France et de Navarre). Cette énumération montre l'importance du livre d'Heures et le désir qu'avaient les princesses alliées à la cour de France de posséder un livre de Pucelle ou de sa manière. Ce fait nous permet, le plus souvent, de dater exactement ces livres; la grande période de l'école de Pucelle va de 1327 jusque vers 1350. D'autres œuvres sont plus rares; citons un Missel (Bibl. de l'Arsenal, n° 608) et surtout une œuvre des plus exquises : *Le livre des miracles de Notre-Dame*, mis en vers par Gautier de Coincy (Bibl. du Séminaire de Soissons).

Le style de l'école de Pucelle se compose d'éléments divers. Il est évident, tout d'abord, qu'il continue en général la tradition parisienne; ses préférences vont vers l'art idéaliste, tel qu'il se constitue à la fin du XIIIe siècle : on cherche à réaliser la grâce, l'aisance, l'harmonie, la délicatesse dans les figures, dans le coloris et dans la draperie. Un réalisme vigoureux ne peut naturellement se concilier avec ces tendances; dans les têtes seules, on tolère plus de force et d'originalité, mais on emprunte ces qualités moins à l'observation de la nature qu'à l'imitation des modèles italiens. Dès que les artistes s'éloignent du type conventionnel de beauté, ils montrent un talent vigoureux dans le portrait (frontispice des Actes du Procès de Robert d'Artois, 1332; Bibl. nat., franç. 18437). Le réalisme ne s'affirme avec plus de liberté que dans l'ornementation des encadrements. Image, initiale et texte sont entourés d'un encadrement composé de plinthes très étroites d'où partent de minces tiges avec feuilles d'épines. Cet entrelacement de tiges peut s'épaissir jusqu'à enfermer la page en une sorte de haie; la plupart du temps, il est très lâche et laisse de grands vides pour les scènes drolatiques; on aime surtout les animaux d'après nature, oiseaux, singes, papillons, libellules, entremêlés de formes humaines et de monstres. Sur le bord inférieur on voit, à l'occasion, quelques scènes de genre, par exemple un joueur de cornemuse et de tambour qui fait danser des paysans. En général, la partie ornementale de ces manuscrits est sobre, comparée à la richesse débordante du réalisme et des drôleries de l'école anglaise; mais il faut admettre que les artistes français ont transformé à leur manière les modèles anglais.

On pourrait donc dire qu'en son essence l'école de Pucelle développe les éléments que lui avaient transmis la peinture anglo-française au début du XIV[e] siècle. Mais cette analyse n'a pas encore épuisé les particularités de cette école. Les portes du Paradis, dans le calendrier, nous offrent une architecture étrange, gothique sans doute en ses formes générales, mais très différente de celle des psautiers de saint Louis, et, pour tout dire, beaucoup moins purement française. A cette différence des formes s'ajoute celle du travail. Tout d'abord, une innovation : on observe la lumière et les ombres, le contraste entre la vive clarté du soleil et l'ombre la plus épaisse ; on sent partout l'intention de créer des œuvres plastiques, de distinguer nettement la face antérieure et celle des côtés, le côté inférieur et le côté supérieur. Si imparfaite que soit cette tentative, elle prouve qu'on se fait une représentation nouvelle de l'espace. Enfin, dans quelques détails d'intérieur (scène de l'Annonciation), on reconnaît l'architecture de la peinture italienne du Trecento. Les illustrations des « Miracles de Notre-Dame » en sont la meilleure preuve. On y trouve même la vue d'une ville, que domine une tour d'hôtel de ville analogue au Palazzo Vecchio de Florence.

Autant le caractère italien de ces architectures est évident et leur progrès rapide, autant il est difficile de montrer une évolution parallèle dans les paysages. Tout d'abord, la représentation du paysage est très restreinte, parce que, nous inclinons à le croire, le peintre avait une prédilection singulière à peindre les tapisseries de fond. Le paysage avec horizon et atmosphère ne fait pas encore son apparition. Même le paysage vert de montagnes, la colline herbeuse bordée de hêtres, est encore rare. Dans une représentation du Christ au tombeau, les terrasses de pierre, comme toute la composition, sont évidemment imitées de modèles italiens.

La transformation violente qui pousse la peinture hors des ornières du Moyen Age et la met en contact avec l'art antique et moderne, ne s'est donc pas produite en deçà des Alpes. Nous avons montré plus haut que l'art gothique avait pour lui l'observation parfaite du détail et la reproduction fidèle des objets, mais qu'il n'était pas allé jusqu'à aborder le problème de l'espace. Par contre, nous avons dit ailleurs que l'influence byzantine atteint, à l'occasion, à une représentation véridique de l'espace. Là est la clef du problème. La peinture nouvelle est issue de l'influence byzantine, mais sur le sol italien. Vers la fin du XIII[e] siècle, elle commence sa marche triomphale au delà des Alpes.

Le problème de l'influence italienne sur la miniature septentrionale présente de grandes difficultés. Jusqu'où remontent les influences ? Qui les transmet ? Déjà l'exécution des scènes drolatiques et des figures de l'encadrement subit peut-être l'influence italienne peu après 1250. Les

transformations du coloris et de la technique, à la fin du siècle, font penser aussi à l'influence italienne; mais les changements décisifs amenés par elle ne se produisent que vers 1325. L'exil des papes à Avignon a-t-il transmis cette influence, comme on l'a si souvent affirmé ? Pour l'époque de 1325, bien avant la grande activité artistique d'un Benoît XII et d'un Clément VI, ce n'est pas très évident; nous savons du reste que des peintres italiens, antérieurement, avaient travaillé à la cour de France: Philippe, Jean Bizuti, Nicolas Mars sont, dès 1304, payés comme *pictores regis* et gardent longtemps cette situation. Cette explication suffit d'autant mieux que l'influence des miniaturistes italiens est beaucoup moins en cause que celle des peintres.

L'école de Pucelle dure jusque vers le milieu du XIVe siècle. Alors commence la période nouvelle, pendant laquelle le réalisme du nord, représenté surtout par les artistes flamands à Paris, l'emporta.

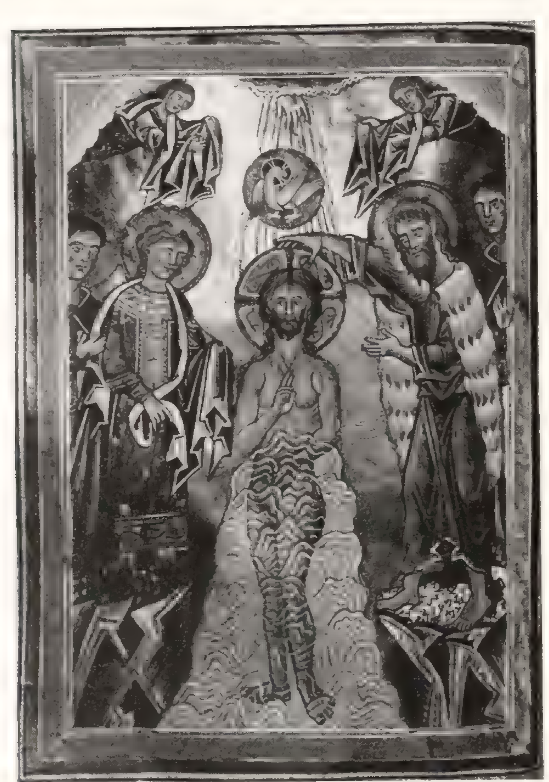
La miniature allemande depuis la fin du XIIe jusqu'au milieu du XIVe siècle.

LA VICTOIRE DU STYLE BYZANTIN ET LA PÉNÉTRATION DE L'ART GOTHIQUE EN ALLEMAGNE. — Le moment décisif dans l'évolution de la peinture allemande au XIIIe siècle est celui de la forte influence byzantine. Elle triomphe des anciens styles, arrête l'expansion de l'art gothique. Dès le XIIe siècle, on la voit se propager surtout dans le sud, le nord conservant encore son originalité. De 1190 à 1200, fait curieux, le tableau change complètement. Dans le nord, brusque rupture avec le style traditionnel, au profit de l'influence byzantine; mais cette transformation n'est pas une manifestation superficielle; elle s'explique par le besoin intime de renouveler les formes artistiques, par cette conviction que le style lourd et contraint usité jusqu'alors ne répondait plus aux exigences de l'art moderne. C'est ainsi que, tout en comprenant bien la valeur de la peinture byzantine comme modèle à suivre, on sait l'imiter avec originalité.

Les miniatures allemandes du XIIe siècle n'étaient pas pour donner l'impression de cette transformation puissante qui ailleurs précéda la naissance de l'art gothique. Voici que, brusquement, ce désir ardent d'un idéal artistique nouveau prend forme. Un phénomène, dont on peut découvrir les traces dans la période de transition, apparaît au grand jour. Une vie nouvelle se manifeste dans les figures; la draperie s'anime par des moyens artificiels; les contours s'agitent, les étoffes se cassent, des franges flottent au vent. Mais ce style à la fois figé et inquiet, n'est pas un phénomène transitoire. La simplification, qui serait pour lui le salut, ne se produit pas; il devient toujours plus surchargé, maniéré et baroque.

On complique les formes à plaisir et l'on aboutit aux résultats les plus étranges. L'évolution en Allemagne s'arrête, comme celle de l'Angleterre. Elle se termine par l'acceptation pure et simple de l'art gothique français.

Ce qui donne à l'art allemand de cette époque son caractère propre, c'est l'imitation fidèle de l'art byzantin. Elle n'est pas facile à expliquer. Il ne peut être question d'une infiltration progressive des éléments byzantins; la peinture monumentale s'en inspire autant que la miniature. L'histoire générale de l'art peut seule ici nous éclairer. Le XIIe et le XIIIe siècle sont l'époque où l'art moyen-byzantin triomphe en Italie, au moment où les empereurs allemands, vers la fin du XIIe siècle, comme héritiers des Normands, transportent leur résidence dans l'Italie méridionale, c'est-à-dire dans un domaine colonial de l'art byzantin. Les impulsions qui vinrent de là ont été aussi fortes que l'influence des croisades.

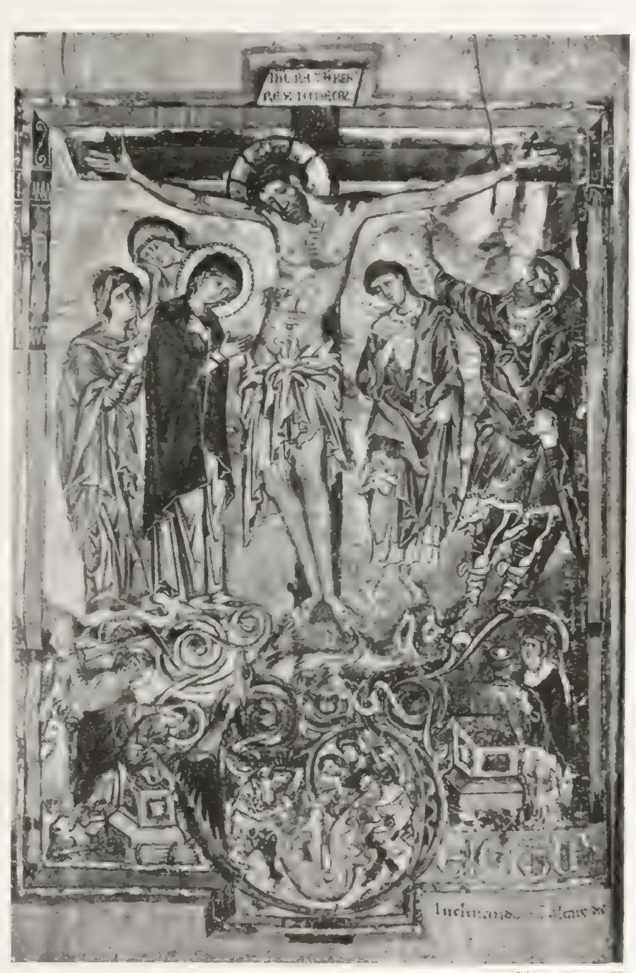


Phot Haseloff

Fig. 265. — Baptême du Christ. Miniature du psautier d'Hermann de Thuringe. (Stuttgart, Hofbibl.)

La patrie du style nouveau est la Saxe. A la fin du XIIe siècle appartiennent encore deux œuvres de transition : deux évangéliaires (Wolfenbüttel, Herzogl. Bibl., Helmst. 65; et Trêves, Domschatz, 142, provenant de Paderborn) dont le premier porte la date de 1194. Le premier manuscrit daté de la peinture nouvelle est le *Libellus de consecratione crismatis* écrit par le chapelain de Magdebourg, Henri de Jerichow, en 1214 (Magdebourg, Domgymnasium, 152). A peu près au même moment, le style nouveau a produit ses chefs-d'œuvre : les Psautiers d'Hermann de Thuringe († 1217). Fait caractéristique, la plupart de ces œuvres sont des psautiers : le livre de prières de la noble dame est, à partir de ce moment, en Allemagne comme en Angleterre, l'œuvre la plus distinguée qui puisse être confiée au miniaturiste. Le plus ancien des psautiers d'Hermann est à Stuttgart (Hofbibl., Bibl., in-f°, 24). Outre un calendrier avec les douze Apôtres, il contient une série de scènes du Nouveau Testament. Partout, imitation fidèle des modèles byzantins, mais cette imitation est bien loin d'égaler le modèle; l'ascé-

tisme des visages est exagéré, la draperie est défigurée par l'accumulation et le contournement des plis. Parmi les scènes du Nouveau Testament, le Baptême du Christ se rapproche le plus des modèles byzantins ; mais le type iconographique n'est même pas ici purement byzantin. Si la distribution et le mouvement des figures est à peu près concordant, tout ce qui, dans le modèle byzantin, exprime un certain sentiment de la profondeur et de l'espace, a disparu dans la copie : les montagnes deviennent un bloc de rocher ; le peintre occidental ne comprend rien à une conception de l'illustration si différente de la sienne. Dans l'iconographie, il innove souvent. C'est dans ce manuscrit que l'on trouve pour la première fois une Crucifixion avec les trois clous. Dans la représentation de la Descente aux limbes, des influences anglaises se manifestent. Cette influence fut transmise peut-être par le mariage anglais d'Henri le Lion et l'éducation anglaise de son fils Othon. Cette hypothèse, si elle est juste, fait comprendre avec plus de facilité, pourquoi c'est précisément dans le livre de prières princier que l'influence anglaise est le plus sensible. Le Livre de prières de sainte Élisabeth, belle-fille du landgrave Hermann, en est la meilleure preuve (musée de Cividale). Il est bien plus richement illustré que celui de Stuttgart ; la répartition des illustrations trahit clairement l'influence anglaise. Le style en est aussi plus libre, plus aisé et plus original.

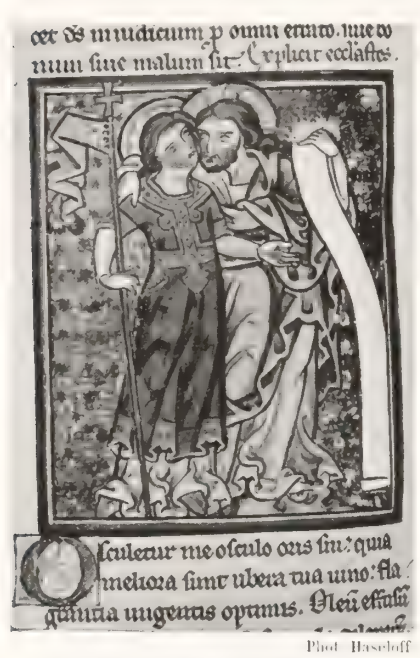


Phot. Haseloff

Fig. 266. — Crucifixion. Miniature du Missel de Semeko.
(Halberstadt, Domgymnasium. 114.)

Nous n'avons pas ici à énumérer la foule des œuvres qui se groupent autour des Psautiers d'Hermann ni à poursuivre dans toutes ses ramifications les évolutions de cette école. Fait curieux, vers le milieu du XIIIe siè-

cle, une nouvelle invasion du style byzantin se fait sentir dans la peinture saxonne, au moment où il semblait qu'elle se fût assimilé, en le nationalisant, ce qu'elle lui avait emprunté. Une personnalité artistique remarquable doit avoir provoqué cette révolution. Nous ne la connaissons pas; citons seulement les deux chefs-d'œuvre : le Livre d'Évangiles de l'hôtel de ville à Goslar, et le Missel du prévôt du chapitre Semeko d'Halberstadt (Domgymnasium, 114). Les deux manuscrits sont tout à fait occidentaux dans leur ornementation ; ils ne trahissent en rien la copie proprement dite de miniatures byzantines; et cependant, ils sont si imprégnés d'influence byzantine qu'on a voulu attribuer l'évangéliaire de Goslar à un peintre byzantin. Il ne peut évidemment en être question. Mais son auteur doit avoir vécu dans un centre d'art byzantin et avoir sucé la moëlle de l'esthétique byzantine. Ce n'est plus, en un sens, un Occidental; il brise les limites de la conception que l'Occident se faisait de l'interprétation de l'espace; le premier, il essaie de représenter la perspective. Ce premier progrès aurait pu marquer pour la peinture allemande une sorte de renaissance, si ce maître avait été compris et avait eu des successeurs. Mais il n'en fut pas ainsi. On ne retrouvera plus le sentiment profond de ses miniatures, le mouvement expressif et gracieux de ses figures. Par contre, un de ses défauts sera conservé et jouera un rôle important : c'est l'introduction dans le vêtement de la surcharge et de l'agitation. Le style saxon se transforme, se met à aimer la minutie, tombe dans le maniérisme. Ces masses de plis s'écroulant en cascades se raidissent chez les successeurs, qui remplacent la finesse des sentiments par la grossièreté paysanne. Il en résulte des caricatures aussi compliquées que sèches; toutes les grandes conquêtes qu'avait faites l'étrange maître sont perdues.



Phot Haseloff

Fig. 267. — Miniature d'une Bible de la région du Bas-Rhin.

(Berlin, Bibl. roy., Theolog. 1.

Dans la région du Bas-Rhin, les manuscrits illustrés sont rares au XIIIe siècle; une industrie des livres d'heures, comme celle de la Saxe, n'y a jamais existé. Les travaux importants datent du milieu du XIIIe siècle. Le plus intéressant est une copie de la Chronique Royale de Cologne provenant d'Aix-la-Chapelle (Bruxelles, ms. 467). Ce sont des tables généalogiques et des portraits d'empereurs; exécutés à la gouache, ils révèlent

un sens délicat de la couleur. Le style a les mêmes surcharges et la même agitation qu'en Saxe, mais il n'est pas aussi anguleux et saccadé ; il a plutôt une grandeur et un élan qui conviennent fort bien aux portraits d'empereur. Très analogue est une Bible (Bibl. roy. de Berlin, Théol. lat., in-f°, 379), dont les illustrations avec leurs contours très simplifiés et leur vigoureux élan rappellent l'art gothique.

LE STYLE DU XIIIe SIÈCLE DANS LA HAUTE-ALLEMAGNE. — Tout le XIIe siècle, dans le sud de l'Allemagne, est dominé par la lutte entre le style national et le style byzantin, entre le dessin à la plume et la gouache. En 1200, le style byzantin l'emporte partout ; on voit apparaître en même temps, comme dans le nord, une certaine agitation. Mais la particularité la plus originale du style saxon, les plis cassés de la draperie, ne se rencontre pas ici tout d'abord et ne pénètre qu'au cours du XIIIe siècle, sous l'influence du nord.



Phot. Hasselolt

Fig. 268 — L'histoire du moine Théophile. Miniature du Matutinal de l'abbé Conrad. (Munich, Clm. 17401.)

Un groupe de manuscrits illustrés nous permet de suivre cette évolution du style. On les a longtemps, mais à tort, attribués à un seul artiste, le moine Conrad de Scheyern ; en réalité, deux artistes au moins de ce nom ont dû travailler dans le cloître de la Haute-Bavière. L'abbé Conrad (1206-1225) fit copier par le moine Conrad un Matutinal qui fut richement décoré de dessins à la plume et au lavis sur fond de couleur. De grands tableaux apocalyptiques précèdent un long cycle d'illustrations qui traite la légende de Faust et celle de Théophile. Le style est parfois inégal. Dans les tableaux apocalyptiques, il a de la grandeur et de l'élan ; il suit ici d'excellents modèles. Dans la légende de Théophile, par contre, ce style riche et solennel n'apparaît pas avec la même pureté. Le vêtement est bien plus primitif, le dessin des figures est moins correct ; mais ces défauts sont compensés par de grandes qualités. Le style est plus original, l'expression plus indépendante des formes conventionnelles. L'artiste laisse libre cours à ses sentiments personnels. Les personnages, par la mimique et le geste, font de vrais monologues : c'est, par exemple, l'abbesse enceinte qui, dans son angoisse, demande secours à la statue de la Madone ; c'est Théophile

repoussé qui, plein de rancune et méditant une vengeance, est assis dans sa cellule. De tels chefs-d'œuvre d'expression compensent largement les pertes faites pour la magnificence de la forme.

Ce n'est pas par l'effet du hasard que le peintre de Scheyern déploie des qualités si surprenantes dans l'illustration d'un thème nouveau. La poésie de l'époque, on peut le dire avec certitude, a exercé sur la peinture une influence féconde. Dans les manuscrits enluminés des poèmes, on peut signaler les mêmes faiblesses et les mêmes qualités : technique facile, souvent grande négligence d'exécution et absence de style; mais, d'autre part, admirable vivacité et profondeur psychologique. D'une bizarrerie étonnante dans leurs erreurs de dessin, mais d'un effet saisissant, sont les illustrations de l'*Énéide* de Henri de Veldecke (Berlin, Bibl. roy., ms. germ., in-f°, 282), ou celles, plus soignées, du « *Liet von der Maget* » de Werner von Tegernsee (Berlin, ms. germ., in-8°, 109).

Le peintre du Matutinal de Scheyern trouva dans son cloître un successeur : le moine Conrad qui, en 1241, dans une de ses pièces capitales, la *Mater verborum* (Munich, Clm. 17403), a laissé un catalogue de ses œuvres. D'après une note de ce catalogue, Conrad a achevé le Matutinal. Celui-ci contient, en effet, plusieurs illustrations très différentes des précédentes : une Madone de Majesté, saint Nicolas et saint Pierre, les patrons de Scheyern, les fêtes principales de la vie de Marie. Au point de vue du style, toutes ces illustrations sont en grand progrès.

C'est le style anguleux du XIIIe siècle, fortement imprégné de byzantinisme, que nous trouvons en Bavière avant 1241. En Bavière, les travaux les plus remarquables sont des dessins à la plume. Pendant ce temps, dans l'Allemagne du Sud, dans la Franconie, se constitue une école qui produit d'élégants manuscrits de luxe sous l'influence thuringo-saxonne. Le conflit entre les styles méridionaux et les styles du nord apparaît ici en un exemple frappant : un psautier de la Bibliothèque de Bamberg (A, II, 47), qui, très probablement, a été exécuté à Bamberg au commencement du XIIIe siècle. Les meilleures illustrations de ce manuscrit révèlent toutes une influence byzantine; mais, comparées avec les Psautiers d'Hermann de Thuringe, les formes ont plus d'aisance et de rondeur; la technique est plus souple, plus picturale; bref, la note caractéristique du style saxon, la raideur et la dureté, est absente. L'analogie avec les tableaux apocalyptiques de l'abbé Conrad de Scheyern est évidente. Le peintre du psautier de Bamberg, on ne sait pourquoi, a laissé son œuvre inachevée; un autre artiste y a ajouté une illustration et plusieurs initiales avec figures. Le Jugement dernier révèle un style qui ressemble absolument au style saxon. Nous avons ici le produit d'une école très analogue, mais qu'il faut nettement distinguer; elle a son siège en Franconie, à Wurzbourg, à Bamberg, à Eichstätt. Ses œuvres sont,

pour la plupart, des psautiers. Cette école a eu sa grande période vers 1250; ses artistes ont été en relation directe, sans doute, avec les cloîtres des ordres mendiants, surtout des Dominicains. La Bible de 1246 en est la preuve; elle fut exécutée aux frais de l'abbé d'un couvent de Bénédictins à Saint-Burchard pour le cloître des Dominicains à Wurzbourg (Universitätsbibl., Bibl. in-f°, max., 9). Sur le frontispice, un moine à genoux, *Hainricus pictor*, présente la Bible à saint Dominique. Dans plusieurs psautiers, saint François et saint Dominique sont représentés sous la croix dans la scène de la Crucifixion; en face d'eux, la Mater Dolorosa percée d'une épée, innovation iconographique inédite à cette époque (Maihingen, I, 2. Lat. in-8°, 6 et I, 2. Lat. in-4°, 24). Les ordres mendiants ont donc exercé ici une influence artistique. Mais, fait curieux, une série de ces manuscrits, y compris la Bible, montrent des particularités qui ne s'expliquent que par l'influence française. Les Dominicains peuvent-ils l'avoir transmise? Étant données les relations étroites que cet ordre avait avec l'Université de Paris et l'importance qu'il attribuait aux textes établis à Paris, cette hypothèse n'est pas invraisemblable.

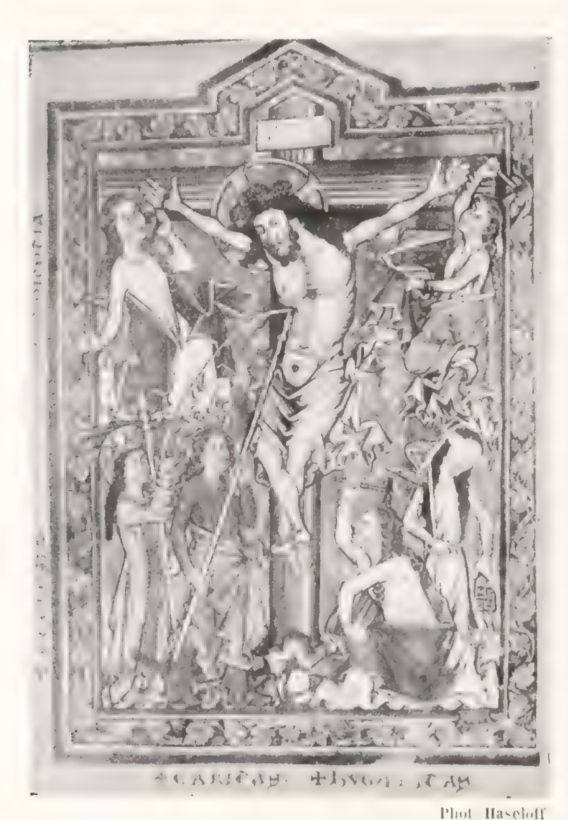


Fig. 269. — Miniature du Psautier de Munich.
(Munich, Clm. 3900.)

L'école de Franconie a donc presque, dans ses premiers chefs-d'œuvre, les tendances byzantines des Psautiers d'Hermann, quoique ses œuvres paraissent bien plus récentes. Citons, comme exemples principaux, une série de miniatures (Brit. Mus., Add. 17687) et les Psautiers de Maihingen (I, 2. Lat. in-4°, 23 et 24). L'influence française est évidente dans le psautier de Munich (Clm. 3900), dont les initiales rappellent encore la Bible de 1246. Aux scènes de la vie du Christ s'opposent ici de grandes pages ornées, dont les initiales renferment l'illustration littérale, qui caractérise les psautiers français. L'entrelacement des tiges est de forme

bizarre; il est entremêlé de nombreuses figures d'hommes et d'animaux.

Élégance et luxe, raffinement extrême de la technique et du goût dans la décoration du manuscrit, tel est le but que poursuit et atteint l'école francique. En même temps, elle maintient les types traditionnels, les byzantinismes; elle ne tente pas de transformer les illustrations avec originalité. Depuis 1250 environ se fait partout sentir le besoin plus intense d'une conception nouvelle et plus originale de la miniature; on veut partout en approfondir le contenu émotionnel. L'innovation de cette dernière phase du style roman est, avant tout, l'introduction dans les scènes bibliques de divers traits qui les rendent plus profondément humaines. La Madone a sans doute beaucoup perdu de sa grandeur ecclésiastique, le type byzantin du Christ subsiste sans doute en ses traits fondamentaux; mais la chevelure s'agrandit; les boucles gagnent en magnificence. Aux perruques et aux barbes bouclées avec exagération, correspond le style surchargé, papillotant, du vêtement; les contours et surtout les inévitables franges pendantes semblent zigzaguer comme des éclairs. Le maniérisme l'emporte.



Phot. Haseloff

Fig. 270. — La Crucifixion.
Miniature du psautier de Besançon.
(Besançon, ms. 54.)

Le chef-d'œuvre de ce style est le Livre d'Évangiles de Mayence (Aschaffenbourg, n° 3), un des manuscrits illustrés les plus luxueux de la fin du Moyen Age, écrit tout en or. Le lyrisme du ton, la délicatesse du sentiment, voilà ce qui s'y exprime le mieux. Au manuscrit d'Aschaffenbourg, qui par l'ornementation des initiales trahit l'influence française, se rattachent de nombreuses œuvres de la Haute-Allemagne. La plus riche est un psautier de Besançon (Ms. 54), exécuté dans un cloître cistercien par une nonne. L'introduction se compose de seize miniatures couvrant la page et représentant la vie du Christ; elles sont peintes à la gouache sur fond d'or, entourées d'une frise de feuilles aux formes gothiques; on y a ajouté, peu après, un cycle aussi étendu en dessins au lavis. Le style se rapproche du manuscrit d'Aschaffenbourg:

mais l'élément baroque est ici plus apparent. Il s'exprime surtout par la richesse des compositions; la surface est remplie jusque dans les coins extrêmes, soit par des figures très animées, soit par des paysages, soit par des figures de remplissage : des anges descendant du ciel, par exemple. Le vêtement est toujours raide et surchargé; de lourdes perruques couvrent les têtes. Malgré ces exagérations, nous sommes en présence d'un beau talent artistique, qui sait exprimer l'amour le plus tendre et le plus profond comme la douleur tragique. A les considérer de plus près, ces têtes révèlent une étonnante observation de la réalité, un abandon complet des types conventionnels. On croit voir ici les débuts de l'art au xve siècle.

Les œuvres de style analogue sont très nombreuses dans l'Allemagne du Sud-Est. Les pièces capitales sont, avec un livre d'Évangiles du cloître Hohenwart (Munich, Clm. 7384), la Bible de Kremsmünster, exécutée sous l'abbé Frédéric d'Aich (1275-1325) et un lectionnaire à Berlin (Bibl. roy., Theol. lat., in-f°, 52). Les initiales, tout en gardant les formes romanes du contour, y sont remplies de feuillage à la gothique. Cette pénétration de formes « gothiques » dans la miniature « romane » devait nécessairement se faire, puisque l'architecture et la sculpture s'étaient depuis longtemps modernisées, et cela quand même les œuvres de la miniature française n'auraient pas été connues. Un dédoublement se produit alors dans l'évolution; en certains endroits, où de notables Mécènes établissent le contact avec la France, on adopte complètement le style français; ailleurs, on se contente de moderniser les traditions ou d'imiter extérieurement les modèles français. Mais l'élégance et la grâce courtoise n'étaient point le fait des artistes allemands. En outre, jusqu'à l'empereur Charles IV, une cour fait défaut en Allemagne, et, avec elle, un centre d'art.

Fait caractéristique : quand la miniature française pénètre en Allemagne, les livres d'Heures et les liturgies de luxe restent rares; c'est pourtant par eux que le style nouveau s'est propagé. L'objet principal que se propose la miniature allemande depuis la fin du xiiie siècle est plutôt l'illustration de chroniques, de livres de droit, de romans, de recueils de poésies, etc. Elle ne pouvait donc utiliser directement les modèles français. Dans toutes ces œuvres, le sujet de l'illustration est bien plus intéressant que sa forme. Une production abondante de technique grossière et négligée, qui a tous les caractères d'un métier, suffit aux besoins. Il en est de même pour les sujets moraux, très aimés en Allemagne, qu'offre la littérature religieuse. Les manuscrits de la « Biblia pauperum » en sont un exemple, si l'on peut appeler nouvelles ces illustrations qui réunissent une scène de la vie de Jésus avec deux modèles de l'Ancien Testament et quatre passages des Prophéties; elles s'expliquent, au fond, par les cycles du xiie siècle. Depuis la fin du xiiie, ces séries d'illustrations sont très

nombreuses. Des sujets analogues, mais plus riches de contenu, se trouvent dans l'illustration du *Speculum humanæ salvationis* et de la *Concordantia caritatis*. Cette dernière nous offre la collection la plus complète des symboles et des types du Moyen Age. Tous ces manuscrits sont illustrés en dessins à la plume, parfois coloriés.

Nous nous contenterons de caractériser l'évolution de la miniature dans les diverses provinces par l'étude de quelques exemples seulement. Dans les pays du Rhin et de la Moselle, le plus ancien manuscrit daté est la Bible que le chapelain Symon acheva, en 1281, à Mayence. Sa valeur est plus historique qu'artistique; l'imitation française est évidente, mais la technique rappelle plutôt les œuvres françaises d'avant 1250 (Coblence, Gymnasialbibl., n°s 2-3). Bien supérieures sont les œuvres du Minorite Jean de Valkenburg (1299) : un Graduel à Cologne (Erzbischöfl. Museum) et un autre à Bonn (Universitätsbibl., S, 384). Tout est français dans ces manuscrits : le style, la technique, le coloris; mais partout une certaine lourdeur fait obstacle au charme des œuvres françaises (voir le Missel de Prüm à la Bibl. roy. de Berlin, Theol. lat., in-f°, 271). Un bibliophile comme l'archevêque Baudouin de Trèves (1307-54) n'avait pas de meilleurs artistes à sa disposition. Si amusantes que soient les drôleries de son bréviaire (Coblence, Gymnasialbibl., Cod. A.), il est encore bien loin des manuscrits de l'évêque de Metz, Reinald von Bar. Les peintres de Baudouin ont, par contre, laissé un autre document fort intéressant, la série des illustrations qui ornent le voyage à Rome de l'empereur Henri VII, frère de Baudouin. On y voit, reproduites avec tout le réalisme dont un artiste de



Phot. Haseloff

Fig. 271. — Voyage à Rome de l'empereur Henri VII, frère de Baldouin, archevêque de Trêves.

cette époque était capable, soixante-treize scènes du voyage à Rome, en dessins à la plume et au lavis. Le récit vivant, l'exactitude archéologique avec laquelle les objets extérieurs sont rendus, compensent assez bien le maigre talent du dessinateur; plusieurs de ses compositions prouvent qu'il connaît la manière nouvelle dont l'art italien représente l'espace.

Plus à l'Est, l'influence de la miniature française se fait sentir un peu plus tard que sur le Rhin. En Saxe on exécute, vers 1275, une série de psautiers qui transforment à peine l'ancien style en adoptant quelques motifs gothiques (psautier de Magdebourg daté de 1276; Metz, Coll. Salis, 53). Vers 1300, on imite un peu partout les modèles français.

Bien plus intéressantes sont les œuvres profanes de l'art thuringo-saxon. Vers la fin du siècle apparaît l'illustration du « Sachsenspiegel », exécutée probablement près de Meissen (vers 1290). Parmi les quatre manuscrits conservés, le plus ancien est à Heidelberg (687. Cod. Pal. Germ., 164); il appartient au commencement du XIVe siècle; le plus récent appartient au troisième quart du siècle. Dans tous ces manuscrits, une colonne d'illustrations devait toujours accompagner une colonne du texte. Dans le manuscrit le mieux conservé (Dresde, M. 32, vers 1350), il n'y a pas moins de neuf cent vingt-quatre colonnes illustrées. Cette abondance prouve déjà que l'élément artistique devait passer au second plan et que l'on voulait surtout illustrer et éclaircir le texte. C'est donc le geste qui fait l'intérêt principal de ces miniatures; un artiste ne craint pas de donner quatre mains à un personnage pour mieux expliquer le texte qu'il a mission d'illustrer.



Phot. Haseloff

Fig. 272. — Marcus Curtius. Miniature de la Chronique Universelle. (Gotha, Cod. I. 90.)

L'illustration de la Chronique saxonne a plus de charme; nous en avons conservé trois exemplaires. Ce n'est pas un livre d'images, mais une illustration du texte qu'on parsème de nombreuses petites vignettes. L'exemplaire le plus ancien et le plus beau est celui de Gotha (Cod. I, 90), de la fin du XIIIe siècle. L'illustration traite l'histoire ancienne et s'arrête au moment où le texte se rapproche de l'histoire contemporaine; mais ces héros de l'antiquité se vêtent, agissent et se meuvent comme les contemporains. Marcus Curtius, qui se précipite dans l'abîme, est un chevalier cuirassé qui s'élance dans la gueule de l'Enfer. Bref, dans ces histoires de l'antiquité, l'artiste ne représente que son temps.

Les manuscrits illustrés de poèmes profanes sont rares dans cette école. Le chef-d'œuvre est le « Wilhelm von Oranse » qu'Henri de Hesse fit exécuter en 1334 (Cassel, Stænd. Landesbibliothek). La décoration en est toute française. C'est l'œuvre de deux collaborateurs qui sont de valeur égale. Technique, élégance du dessin, draperie peuvent ici se mesurer avec les modèles français. L'expression vive du récit se fait surtout valoir dans les sujets intéressants. C'est le charme des sujets qui donne sa valeur au groupe haut-allemand des manuscrits des Minnesænger (manuscrit de Weingarten à Stuttgart, Hofbibl., Poet. Germ., 1; et avant tout le soi-disant manuscrit de Manesse, à Heidelberg). Tous deux ont été probablement exécutés près de Constance ou de Zurich; ils imitent les mêmes modèles (fin du XIIIe et commencement du XIVe s.). Ce sont des portraits de poètes qui se tranforment en tableaux de mœurs empruntés à la vie courtoise et chevaleresque de l'époque. Ils commencent par les poètes impériaux; les autres suivent d'après la hiérarchie. Tournois, chasses, jeux, voyages, aventures galantes, tels sont les sujets. Le roi Conradin est à la chasse au faucon; le duc Henri de Breslau reçoit de belles mains de femme le prix du combat. Les détails extérieurs sont très bien observés; c'est un tableau de l'époque, aux couleurs magnifiques; il évoque en nous l'état d'âme romantique qui fait le fond de ces poèmes; mais ces illustrations ne nous saisissent pas aussi fortement que celles du XIIIe siècle.



Phot. Haseloff
FIG. 273. — Miniature d'un manuscrit des *Minnesænger*. (Stuttgart, Bibl. roy., Poet. germ., 1)

On ne peut suivre en détail et par étapes la pénétration en Allemagne de l'art gothique et de la miniature française. Il semble plutôt que celle-ci ait pénétré de très bonne heure à l'extrémité orientale, en Bohême. La Bohême était faite pour jouer, dans l'Allemagne de cette époque, un grand rôle politique et civilisateur. Au XIIIe siècle, la plupart des manuscrits illustrés sont ici en relation étroite avec l'Allemagne, surtout avec l'art thuringo-saxon. Dans un psautier d'une décoration luxuriante (Collection Yates Thompson, n° 98), apparaît l'influence de la Haute-Italie; de là un mélange de styles bizarre. Au commencement du XIVe siècle appartiennent plusieurs groupes de manuscrits illustrés, exécutés sur commande de la maison royale de Bohême, qui imitent tous des modèles français : par exemple les manuscrits appartenant au cloître de nonnes cisterciennes de Mariensaal à Altbrünn; la soi disant « Velislaw-Bibel », à Prague (Bibl. du Prince Lobkovitz), une des plus vastes Bibles imagées de l'époque; le passionnal de la princesse Cuné-

gonde (Prague, Universit. Bibl., xiv, A, 17). En outre, apparaît en Bohême une forte influence italienne; un bréviaire de Raigern (1342), par exemple, a été exécuté d'après une bible italienne. Ces diverses influences n'ont pas créé en Bohême un style uniforme. C'est seulement sous Charles IV, au moment où l'art franco-italien pénétra en Bohême, qu'une période toute nouvelle commence pour l'art bohémien.

II

LA PEINTURE SUR VERRE ET LA PEINTURE MURALE

LA PEINTURE SUR VERRE EN FRANCE[1]

Les vitraux du xiiie siècle. — Difficulté de cette étude. — Au xiie siècle, la rareté des verrières était une difficulté; au xiiie, leur nombre devient un embarras. Si l'on songe que la plupart de ces vitraux n'ont pas de dates certaines, et que leurs auteurs sont inconnus, qu'il est presque impossible, par conséquent, d'établir des séries chronologiques rigoureuses et de grouper les œuvres en écoles, on sentira combien une pareille étude est malaisée. Jusqu'à présent les livres qui ont été publiés en France ou à l'étranger sur ce sujet sont de simples catalogues. L'*Histoire de la peinture sur verre* de M. Ferdinand de Lasteyrie est assurément un ouvrage très méritoire, mais il ne faut pas chercher dans un livre commencé en 1835 des vues d'ensemble et un système. M. de Lasteyrie a fait ce que le temps demandait : il a dit où se trouvaient les vitraux du xiiie siècle et il les a décrits. Voyager à travers la France à la recherche de nos anciennes verrières, savoir en comprendre les sujets, les dessiner, n'était pas alors un si mince mérite. Aujourd'hui on a le droit de demander davantage à l'historien de l'art. Seul, un Anglais, Westlake, dans un livre intitulé : *A history of design in painted glass*, qui a paru à Londres il y a vingt-cinq ans, a su faire autre chose qu'une description. Le premier, il a entrevu des rapports. Il aura le mérite d'avoir montré que les vitraux des cathédrales anglaises sont presque tous français d'origine.

Mais ce qui empêchera longtemps encore d'écrire l'histoire du vitrail, c'est le petit nombre des reproductions. Les comparaisons, qui sont si fécondes, sont actuellement difficiles, souvent impossibles. On a beau voyager rapidement, courir de Chartres à Bourges, de Bourges à Lyon, de Tours à Poitiers, on a beau passer des heures devant les originaux, on note tout, sauf telle particularité qui était une marque d'origine. Il faudrait avoir sans cesse sous les yeux, dans un *Corpus* bien fait, tous les vitraux de France, et ce *Corpus* n'existe pas. La photographie des couleurs rendra un jour, espérons-le, la tâche de l'historien plus facile.

Essayons, toutefois, en utilisant les recueils, encore si insuffisants, de Martin et Cahier, de Hucher, de Marchand, de mettre en ordre quelques idées, dont plusieurs seront de simples hypothèses.

L'école de Chartres. — L'école de peinture sur verre, issue de

1. Par M. Émile Mâle.

Saint-Denis, dont nous avons retrouvé les œuvres à Chartres, au Mans, à Vendôme, à York, à Angers, à Poitiers, dut s'épanouir pleinement dans les dernières années du XIIe siècle, à Notre-Dame de Paris. On sait que Notre-Dame fut commencée en 1163, et nous apprenons par Leviel que les fenêtres du chœur étaient décorées de verrières du XIIe siècle. On nous dit même que l'une d'elles avait été donnée par Suger : précieux détail qui nous laisse assez deviner à quelle école s'étaient formés les maîtres verriers de Paris. Pendant les dernières années du XIIe siècle, ils eurent à garnir de vitraux les fenêtres de la nef, et il est probable que de cette grande entreprise, la plus vaste qu'on eût encore vue, sortit un art nouveau. C'est sans aucun doute à Paris qu'il faudrait chercher les origines du vitrail du XIIIe siècle, tel qu'il nous apparaît à Chartres. Malheureusement tout a disparu, et Notre-Dame ne possède pas un seul fragment de vitrail qui se rapporte à cette première époque. Perte irréparable ! Un chaînon nous manque et nous manquera toujours. Nous ne saurons jamais par quelles transitions insensibles le vitrail du XIIe siècle est devenu celui du XIIIe.

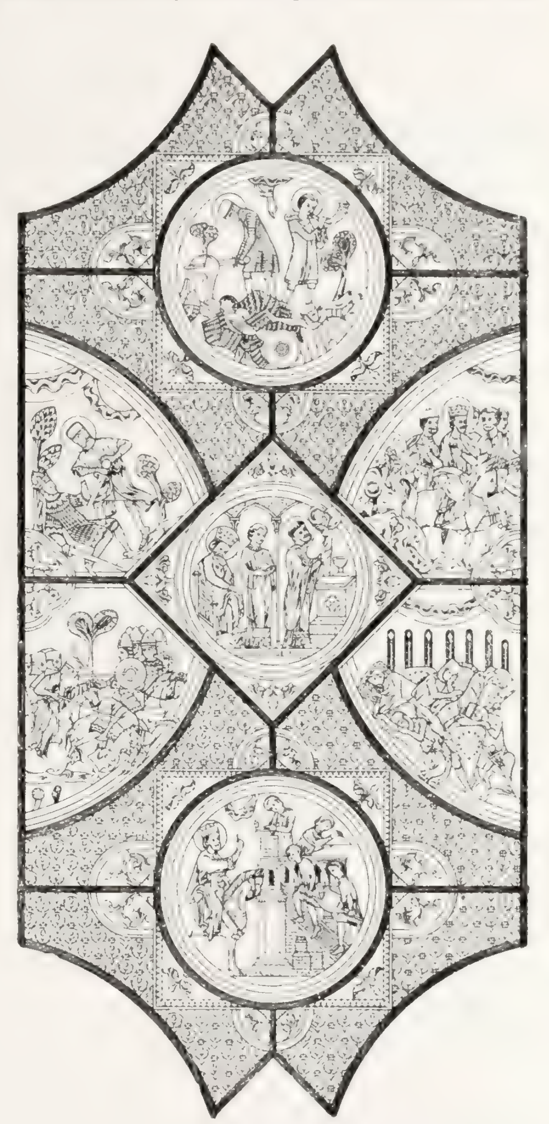


Fig. 274. — Vitrail de Charlemagne, fragment. (Chartres).

Au début du XIIIe siècle, il n'y avait plus rien à faire pour les verriers à Notre-Dame : mais les fours qui s'éteignent à Paris se rallument à Chartres. Pendant près d'un demi-siècle, l'atelier de Chartres fut le plus actif de la France entière et il semble même que, durant les premières années, il ait été le seul. C'est vraisemblablement aux environs de 1210 que l'on commence à mettre en place les vitraux de la nef et du chœur de Chartres. C'est à cette date que Philippe Auguste vint à Chartres, et entendit la messe dans la cathédrale : ce qui laisse supposer que quelques

fenêtres au moins devaient être closes. En 1216, le cartulaire signale la mort du chancelier Robert de Bérou, qui, de son vivant, avait fait placer une verrière où il était représenté et que l'on voit encore aujourd'hui. Mais, à Chartres, il fallut faire tant de vitraux, que cette œuvre immense demanda bien des années. Le vitrail du chœur où se voit saint Louis ne peut être antérieur à 1226, et celui où Ferdinand de Castille s'était fait représenter avec sa seconde femme Jeanne de Dammartin ne pouvait remonter plus haut que 1237. Il se peut que les derniers vitraux aient été posés peu de temps avant la dédicace, qui eut lieu en 1260.

Vers 1210, quand les maîtres verriers commencèrent à décorer la cathédrale de Chartres, ils étaient encore tout pénétrés des traditions de la vieille école de Saint-Denis. Je n'en veux pas d'autre preuve que le vitrail de Charlemagne et de Roland, qui se voit dans le déambulatoire de Chartres. Plusieurs médaillons sont exactement copiés d'après un vitrail de Saint-Denis, dont le P. Montfaucon nous a laissé des dessins. A Chartres, par exemple, la prise de Pampelune par Charlemagne n'offre aucune différence avec la prise de Nicée par les croisés du vitrail de Saint-Denis. Les cartons des artistes du temps de Suger étaient donc encore, après soixante-dix ans, conservés avec soin et imités. Preuve nouvelle de l'étonnante puissance de rayonnement de cette antique école.

Il semble qu'au début du XIIIe siècle, les verriers de Chartres aient été les seuls gardiens de l'art de la peinture sur verre. En tout cas, ils furent pour leur temps ce que les verriers de Suger avaient été pour l'âge précédent : des initiateurs et des maîtres. Les preuves abondent. Il y a à Chartres, dans le bas côté de gauche, un vitrail consacré à la légende de saint Eustache. Or, si l'on compare les beaux rinceaux de feuillages qui courent entre les médaillons, et même la composition de certains médaillons, avec ce qu'on voit dans un vitrail de Sens, également consacré à saint Eustache, on sera frappé de la ressemblance. Mais ce qui étonnera davantage, c'est de voir que les mêmes rinceaux décoratifs se retrouvent à Cantorbéry dans un vitrail consacré à saint Thomas, évêque. On trouve également à Chartres, à Sens, à Cantorbéry et à Lincoln des vitraux ou fragments de vitraux consacrés à saint Thomas de Cantorbéry. Suivant M. Westlake, qui les a étudiés de près, ces vitraux offrent de telles ressemblances qu'on est obligé d'admettre qu'ils ont une origine commune. Mais qui nous prouve qu'ils viennent tous de Chartres? Assurément, pour qu'on soit amené à admettre que Chartres fut le grand atelier du commencement du XIIIe siècle, il faut encore d'autres preuves. Il y a à la cathédrale de Rouen un vitrail consacré à l'histoire de Joseph, qui a les plus grandes analogies de style avec un des vitraux de Chartres. Or, par une bonne fortune unique, le vitrail de Rouen est signé, et il se trouve justement que son auteur est un verrier de Chartres nommé

Clément : *Clemens vitrarius Carnotensis.* Voilà un argument qui fera réfléchir.

Mais il en est d'autres encore. A Cantorbéry, dans la chapelle de la Trinité, un vitrail a exactement la même armature qu'un vitrail de Chartres : particularité qui ne peut pas être due à une simple coïncidence. Dans cette même cathédrale de Cantorbéry, les grandes figures qui déco-

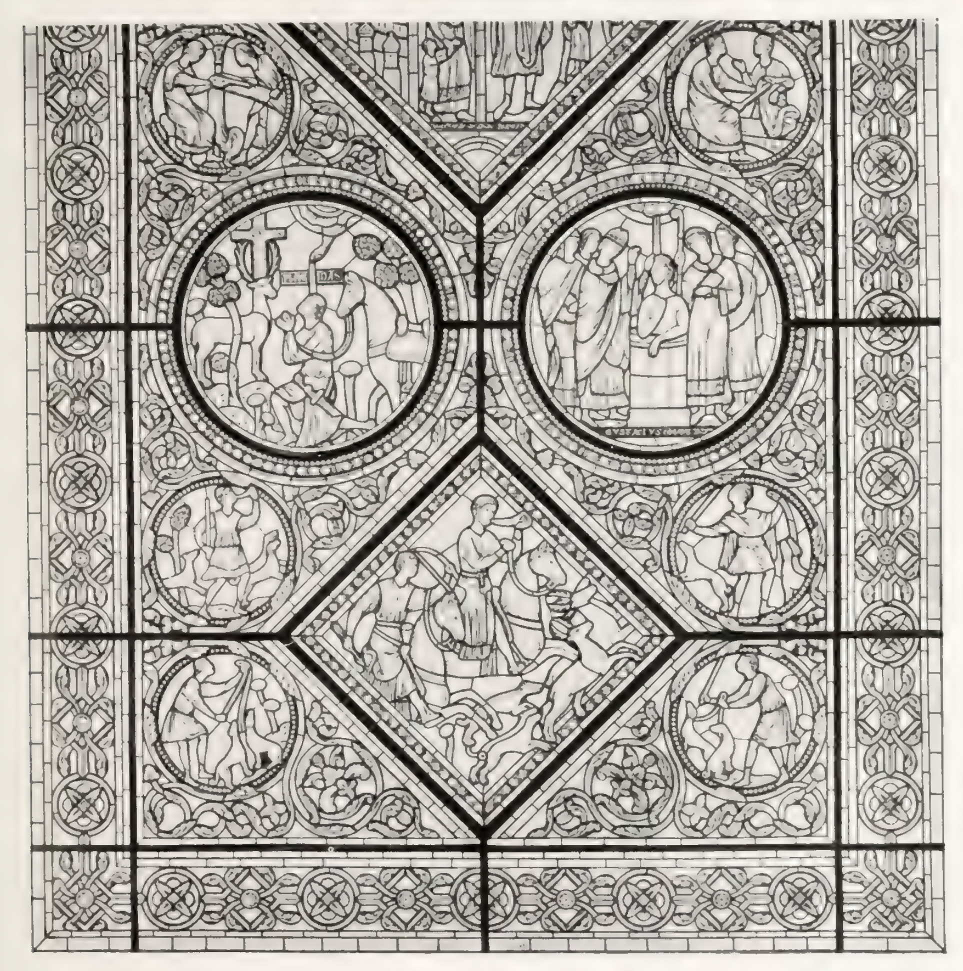


Fig. 275. — Légende de saint Eustache (première partie) : vitrail de Chartres.

rent les verrières des fenêtres hautes sont de la même famille que celles qui se voient dans les grandes fenêtres du chœur de Chartres. M. Westlake rapproche, non sans raison, le Daniel de Chartres de l'Isaïe de Cantorbéry.

La preuve me semble faite pour l'Angleterre. Je crois qu'on peut la faire aussi pour la France. Il y a à Chartres un vitrail célèbre (malheureusement mutilé), qui représente le Portement de croix, la Passion et l'Ascension, entourés de figures symboliques empruntées à l'Ancien Testament. Or, des vitraux absolument identiques, et qui se ressemblent jusque

dans les plus petits détails, se voient à Bourges, à Tours et au Mans. Je ne doute pas que le vitrail de Chartres ne soit le prototype, car il se rattache lui-même à un des vitraux symboliques de Saint-Denis composé par Suger. Un autre vitrail de Chartres, d'une composition très savante, est consacré à la parabole du Bon Samaritain, accompagnée de son commentaire théologique. A côté d'un médaillon représentant le voyageur dépouillé par des voleurs, on voit Adam et Ève chassés du Paradis terrestre. A côté d'un médaillon qui nous montre le voyageur conduit dans une hôtellerie par le bon Samaritain, on voit Jésus-Christ mourant sur la croix. C'est qu'en effet, pour les Pères de l'Église, l'histoire du voyageur de la parabole est l'histoire même de l'humanité, perdue par Adam, et sauvée par Jésus-Christ. Or, ce vitrail de Chartres, dont la composition est si originale, se retrouve identique à Sens, à Bourges et à Rouen. J'ajoute qu'il figurait aussi à Cantorbéry, comme le prouve une ancienne description. Les rapports entre Chartres et Bourges sont particulièrement frappants. Le vitrail de l'Enfant prodigue de Chartres, sans être absolument semblable à celui de Bourges, offre avec lui de remarquables analogies : la bordure est la même, et certaines scènes (le fils demandant au père sa part d'héri-

Fig. 276. — Parabole du Bon Samaritain, vitrail de Sens.
(D'après Cahier et Martin.)

tage, le père remettant au fils de l'argent et une coupe sont identiques. Et ce qui semble prouver que le vitrail de Chartres est le plus ancien, c'est que le fond, au lieu d'être occupé, comme à Bourges, par cette mosaïque banale qui sera à la mode pendant la plus grande partie du XIIIe siècle, est encore décoré de beaux rinceaux suivant l'ancienne tradition. D'autre part, il est difficile de n'être pas frappé de l'analogie que présentent les grandes figures des fenêtres hautes à Chartres et à Bourges. A Chartres, par exemple, le vitrail, où l'on voit le prophète Jérémie portant l'évangéliste saint Luc, a exactement la même bordure que le vitrail de Bourges consacré à saint Jean-Baptiste. Si on veut encore examiner, à Chartres et à Bourges, la disposition très particulière que les verriers ont donnée aux pieds de leurs grands personnages isolés, on restera persuadé que ces artistes appartenaient à la même école.



Fig. 277. — Isaïe portant saint Mathieu (Chartres).

Que faut-il conclure de là, sinon qu'aux environs de 1210 il n'y avait encore dans le nord de la France qu'un grand atelier de peinture sur verre, celui de Chartres? Pour expliquer les analogies que nous venons de signaler, on a à choisir entre deux hypothèses : ou bien les vitraux de Bourges, de Tours, du Mans, de Sens, de Rouen, de Cantorbéry, de Lincoln ont été fabriqués à Chartres et expédiés tout prêts à être montés; — ou bien des verriers de Chartres sont venus créer des ateliers de peinture sur verre auprès de ces grandes cathédrales, et y ont apporté non seulement les procédés mais encore les cartons qui étaient en usage à Chartres. D'ailleurs, on peut, suivant les cas, adopter l'une ou l'autre hypothèse. Il est possible, par exemple, qu'à Tours où, au commencement du XIIIe siècle, il n'y avait à garnir de vitraux que les fenêtres des chapelles absidales, on se soit contenté de faire venir les verrières toutes

prêtes de Chartres[1]; mais on admettra plus volontiers qu'à la cathédrale de Bourges, contemporaine de celle de Chartres, où vers 1220 il y avait à vitrer de nombreuses fenêtres, on ait cru devoir faire venir un maître verrier de Chartres.

Quoi qu'il en soit, on voit quelle belle école d'art a été au commencement du XIIIe siècle la cathédrale de Chartres. Ses savants chanoines proposaient aux artistes les sujets de ces vitraux symboliques qui devaient être adoptés par quelques-unes des grandes cathédrales de la France et de l'étranger; et ses maîtres verriers, dépositaires des traditions du passé, imposaient partout leur technique. C'est à Chartres que le vitrail prit l'aspect qu'il devait conserver pendant au moins cinquante ans; et c'est l'influence de Chartres qui explique l'uniformité de style qui se remarque dans les vitraux de la première partie du XIIIe siècle.



Fig. 278. — Mort de saint Jean, vitrail de Lyon.
(D'après L. Begule.)

Une école locale : Lyon. — Tous les nouveaux ateliers créés par des artistes chartrains conservèrent donc longtemps les traditions de Chartres. J'avoue ne pas voir en quoi les vitraux de Bourges, par exemple, ceux de Laon, ou les plus anciens vitraux de Sens, de Tours et du Mans diffèrent de ceux de Chartres. Un atelier cependant, celui de Lyon, sut garder une sorte d'originalité. L'école de peinture sur verre de Lyon n'est

1. La même chose a dû se passer au Mans pour les vitraux des fenêtres absidales. Les dimensions avaient été mal données, et, quand on plaça les verrières, il fallut supprimer les bordures et même entamer le fond.

assurément pas indigène : les premiers maîtres des verriers lyonnais venaient du Nord. Il y a entre les vitraux de Sens et ceux de Lyon des ressemblances qui ne peuvent être l'effet du hasard. A Sens, le vitrail de l'Enfant prodigue a la même bordure et le même dessin de médaillons que le vitrail de saint Étienne, à Lyon. Qui dit Sens dit Chartres. L'école de Lyon a donc, croyons-nous, la même origine que toutes les autres : hypothèse qui paraîtra encore plus vraisemblable si l'on songe que les vitraux de Lyon sont tout à fait contemporains de ceux de Chartres. Les textes du cartulaire nous apprennent, en effet, que les vitraux du chevet de la cathédrale de Lyon ont été donnés par des chanoines qui faisaient partie du chapitre un peu avant ou un peu après 1220.



Fig. 279. — L'Annonciation, vitrail de Lyon.
(D'après L. Begule.)

Instruits par les verriers de la France du Nord, les artistes de Lyon adoptèrent leurs couleurs, leurs ornements, leur technique; mais ils surent conserver dans la disposition des scènes et dans l'iconographie leurs vieilles traditions. Ces traditions sont toutes byzantines. Saint Jean, par exemple, est représenté plusieurs fois avec toute sa barbe, suivant la pratique usitée en Orient. Dans la scène de l'Annonciation, la Vierge a un fuseau à la main, et, dans la scène de la Nativité, elle est couchée sur un matelas, comme dans les miniatures grecques. La Résurrection de Lazare est conçue suivant une formule que nous montre, en Grèce, une des belles fresques de Mistra reproduites par M. Yperman. La rose du nord montre des bustes d'anges inscrits dans des médaillons qui sont des copies d'émaux byzantins.

L'atelier de Lyon ne fut donc pas complètement conquis : il n'accepta pas tous les patrons venus de Chartres et resta fidèle aux pratiques anciennes. Tout l'Est de la France et certaines régions du Midi — nous l'avons déjà dit dans le chapitre consacré à la fresque (voir t. I, p. 778-781) — avaient été pénétrés par l'art byzantin. On en a une preuve de plus à Lyon. C'est ainsi qu'en s'obstinant à rester fidèles au passé, les verriers lyonnais donnèrent à leurs vitraux un accent qui les distingua de tous ceux du même temps.

Les vitraux de la seconde moitié du xiiie siècle. — Vers le milieu du xiiie siècle, le principal atelier de peinture sur verre n'est plus à Chartres, mais à Paris. De 1240 à 1260, en effet, les maîtres verriers de Paris firent preuve d'une activité étonnante. En 1248, la Sainte-Chapelle fut garnie de ses vitraux. Il est probable que le jour de la consécration (15 avril 1248), les quinze immenses verrières (les plus grandes qu'on eût encore vues), qui représentent tout l'Ancien Testament, étaient presque toutes en place. Un peu plus tard, la belle chapelle de la Vierge qui s'élevait dans l'enceinte de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, et l'église abbatiale elle-même furent garnies de vitraux dont on peut voir maintenant quelques pauvres restes dans la chapelle du chœur. Puis il fallut vitrer les nouveaux transepts de Notre-Dame de Paris, dont l'un, celui du midi, porte la signature de Jean de Chelles, avec la date de 1257. Ces roses de Paris, qui ont 13 mètres 50 centimètres de diamètre et qui sont divisées en quatre-vingt-cinq compartiments, étaient, en ce genre, l'œuvre la plus extraordinaire qu'on eût entreprise. Je ne parle pas des très nombreuses églises de Paris et des environs, abbatiales ou paroissiales, qui reçurent alors ces innombrables verrières dont l'abbé Lebeuf a pu voir encore quelques restes au xviiie siècle.

C'est donc très probablement à Paris que le vitrail du xiiie siècle s'est transformé et a pris l'aspect que nous lui voyons jusqu'à la fin du siècle. Avouons que ces changements ne furent pas heureux. Assurément les couleurs restèrent harmonieuses, mais l'abus du violet attrista certains vitraux. Ce violet naissait de l'opposition d'un treillis rouge et d'un fond bleu ; car les artistes ne prenaient plus la peine de dessiner entre les médaillons ces beaux rinceaux de feuillages qui s'enlèvent en couleurs variées sur le fond bleu des vitraux du xiie et du commencement du xiiie siècle : une mosaïque faite de barres rouges hachant un fond bleu leur suffisait. En même temps, les larges bordures décoratives, que les artistes de la vieille école dessinaient avec amour, disparaissent : une fleur, une tour de Castille, une crosse d'évêque, un maigre feuillage indéfiniment répétés formeront désormais le cadre modeste du vitrail. La bordure des médaillons s'appauvrit également : elle se réduit à un cercle rouge bordé d'un

liseré blanc. Le sérieux profond, la conscience des anciens maîtres respectueux de leur art et de la maison de Dieu, ne se retrouvent plus au même degré : on sent la hâte fiévreuse de praticiens obligés de beaucoup produire en peu de temps. Ces défauts, d'ailleurs, ne deviennent sensibles qu'après un examen minutieux. L'œil qui n'analyse pas reste charmé. Les vitraux de la Sainte-Chapelle seront toujours pour le grand public les plus beaux du moyen âge. Qui pourrait avoir le courage, au milieu de cette Jérusalem céleste bâtie en pierres précieuses, de faire le critique et de relever des faiblesses de détail? Les deux grandes roses de Notre-Dame de Paris auront toujours le même privilège. Quand, au sortir de l'ombre des nefs, on se trouve devant ces deux grandes fleurs de deuil, éblouissantes et tristes, on ne peut qu'admirer. Viollet-le-Duc raconte que dans sa première enfance on le porta un jour à Notre-Dame; quand il fut dans le transept, au moment où il levait les yeux vers les verrières, l'orgue se mit à jouer; et, plein d'épouvante et d'admiration, il crut que c'étaient ces grandes roses qui chantaient. Charmante erreur d'enfant, et erreur pleine de sens. Elle prouve que les plus simples sentent l'harmonie de ces belles couleurs, qui ne peuvent se comparer qu'à une belle musique.

L'influence des ateliers parisiens du milieu du XIIIe siècle se reconnaît dans les vitraux qui ornent quelques-unes des églises des régions voisines. Qu'il me suffise de citer la grande rose de la cathédrale de Soissons consacrée à la Vierge. Sa parenté avec celles de Notre-Dame de Paris se manifeste au premier coup d'œil. Mais l'artiste, pour réchauffer le violet, qui en est la couleur dominante, a bordé les compartiments d'un liseré jaune. Il est impossible d'avoir un sentiment plus juste de l'opposition des couleurs.

Mais les œuvres des verriers parisiens se retrouvent beaucoup plus loin encore. Je crois qu'on peut leur attribuer sans crainte les vitraux qui ornent les chapelles absidales de la cathédrale de Clermont-Ferrand. On veut que ces vitraux soient un présent de saint Louis, qui vint à Clermont deux fois, en 1254 et en 1262 : et, de fait, les verrières d'une des chapelles, celle de la Vierge, ont reçu un semis de fleurs de lis et de tours de Castille. Tout semble prouver que les vitraux ont été fabriqués à Paris et envoyés à Clermont. Dans la disposition des médaillons, dans la manière de traiter les fonds, et jusque dans le dessin mesquin des bordures, on reconnaît l'école qui a créé les vitraux de la Sainte-Chapelle. Mêmes défauts dans le détail, mêmes qualités dans l'ensemble. Comme à la Sainte-Chapelle l'artiste s'est peu soucié qu'on pût déchiffrer les légendes qu'il raconte; mais il a voulu faire une mosaïque éblouissante qui pétille au soleil. Ce qui achève de rendre confus les vitraux de Clermont, c'est que l'armature en est très maladroite : rarement elle dessine les contours des médaillons et souvent elle les coupe en deux. Il est évident que les

ouvriers de Clermont qui furent chargés de mettre en place les vitraux venus de Paris n'avaient pas l'habitude de ce genre de travail : ils s'en acquittèrent fort mal, et multiplièrent gauchement les barres de fer au détriment de la clarté

Vers le même temps, les fenêtres hautes de la cathédrale de Tours recevaient leurs verrières. L'œuvre est trop considérable pour qu'on puisse l'attribuer à un atelier parisien. Mais ce dont on ne peut douter, c'est que les verriers de Tours n'aient eu connaissance des modes nouvelles et des pratiques expéditives familières aux artistes de Paris. Les vitraux de Tours sont postérieurs d'une douzaine d'années à ceux de la Sainte-Chapelle. Le chœur de Tours, terminé en 1254, semble avoir été vitré aux environs de 1260. En effet, un vitrail a été donné par Jacques de Guérande, évêque de Nantes, dont l'épiscopat a duré de 1260 à 1270; un autre porte les armes de Vincent de Pirmil, évêque de Tours, qui occupa le siège épiscopal de 1257 à 1270. L'influence de la Sainte-Chapelle se reconnaît à cette particularité que les hautes fenêtres du chœur de Tours, au lieu d'être occupées par de grandes figures isolées, sont remplies par des médaillons légendaires. Une telle disposition des vitraux dans le chœur est presque sans exemple dans nos autres cathédrales. Il faut y voir le désir d'imiter ce qui avait si bien réussi à la Sainte-Chapelle. L'idée cependant n'est pas très heureuse. A la Sainte-Chapelle, les petits médaillons qui s'étagent sur les hautes lancettes sont d'un très bon effet, parce qu'ils sont à l'échelle du vaisseau, en parfaite harmonie avec ses dimensions. Il n'en est pas de même à Tours, où les petits compartiments des vitraux (plus grands cependant qu'à la Sainte-Chapelle) ne sont pas d'accord avec les vastes proportions du chœur. Soyons juste cependant : les sujets légendaires de ces grands vitraux sont assez clairement ordonnés, pour qu'avec un peu de patience on puisse les déchiffrer du bas. Quant à la couleur, elle est charmante. Le matin, par un beau soleil d'été, quand les arcs-boutants jettent sur les verrières de grandes ombres bleues, le chœur de Tours apparaît comme une merveille d'art. La tonalité n'est pas la même qu'à la Sainte-Chapelle. Le jaune qui se mêle au rouge et au bleu donne à certains vitraux une riche couleur d'or. D'autres, à gauche, ont un doux rayonnement d'argent.

Contemporains des verrières de Tours et même peut-être un peu antérieurs, les vitraux qui garnissent les fenêtres du chœur de la cathédrale du Mans ont le même caractère. Nous avons dit que les vitraux des chapelles absidales de la cathédrale du Mans (détruits en partie par les protestants) dataient presque tous du commencement du XIIIe siècle. Ceux des fenêtres du chœur sont postérieurs et furent mis en place entre 1250 et 1260. L'un d'eux, en effet, fut donné par le chanoine Philippe le Romain, que le cartulaire mentionne pour la dernière fois en 1253; un

autre fut offert par l'évêque Geoffroy de Loudon qui occupa le siège du Mans jusqu'en 1255. Un troisième, donné par les vignerons, doit être de 1254. Nous savons, en effet, qu'à cette date l'évêque Geoffroy déplaça les reliques de saint Julien, et qu'en mémoire de cette cérémonie tous les corps de métiers donnèrent des torches à la cathédrale. Les vignerons firent seuls exception : « au lieu de donner des flambeaux qui ne luiraient qu'un temps, dit un vieil historien, ils donnèrent des vitres qui porteraient toujours la lumière dans cette église ». Si plusieurs vitraux du Mans sont antérieurs à ceux de Tours, d'autres sont vraisemblablement contemporains. On trouve, en effet, dans les vitraux du Mans, comme dans les vitraux de Tours, les armes des Pirmil. Ce détail prouve, en outre, qu'il y eut des rapports entre les deux ateliers. Et, en effet, plusieurs fenêtres du chœur sont, au Mans comme à Tours, décorées, non pas de grandes figures isolées, mais d'une série de médaillons



FIG. 280. — Vitrail de sainte Anne et de saint Joachim (Le Mans).

(D'après Hucher.)

consacrés à la légende d'un saint. Ces vitraux, plus confus que ceux de Tours, sont, du bas, à peu près indéchiffrables. Cette erreur a, au Mans, la même cause qu'à Tours. Elle est née du désir d'imiter l'œuvre des verriers de la Sainte-Chapelle.

Les mêmes influences se reconnaissent dans les vitraux du chœur de la cathédrale d'Angers. Ces vitraux sont postérieurs à 1274, puisque le chœur ne fut terminé qu'à cette époque. Le vitrail de l'arbre de Jessé mérite d'être signalé tout particulièrement à cause des frappantes analogies qu'il offre avec celui de la Sainte-Chapelle.

La manière un peu grêle et les pratiques expéditives des verriers de Paris se retrouvent dans des régions plus voisines de l'Ile-de-France, à Amiens, par exemple, et à Beauvais. La cathédrale d'Amiens fut commencée en 1220; celle de Beauvais, en 1225 : ce fut donc certainement dans la seconde moitié du siècle que furent mises en place les verrières de ces deux églises. Elles ont presque toutes disparu aujourd'hui. Celles qui subsistent portent la marque d'une exécution un peu hâtive : les bordures notamment sont aussi pauvres qu'à Paris ou à Tours : cette indigence est la marque d'une époque déjà avancée. Remarquons encore l'analogie de l'arbre de Jessé d'Amiens avec celui de la Sainte-Chapelle.

Les grisailles. Apparition d'une manière nouvelle. — A mesure qu'on avance dans le XIIIe siècle, les baies deviennent plus vastes et les surfaces à garnir de vitraux s'agrandissent. Les verrières devenaient donc de plus en plus coûteuses. C'est ce qui explique comment on fut amené à adopter de larges bordures de grisailles pour encadrer des figures de couleur. Petit à petit, on vit la grisaille augmenter aux dépens de la surface colorée, et c'est ainsi que se prépara lentement le style qui devait triompher au XIVe siècle.

La grisaille, d'ailleurs, n'est pas une invention du XIIIe siècle finissant : elle apparaît beaucoup plus tôt. Dès le milieu du XIIe siècle, on trouve dans les églises de l'ordre de Cîteaux des vitraux incolores. Ce sont de simples morceaux de verre d'un blanc verdâtre réunis par une armature de plomb. Cette décoration austère, et si conforme à l'esprit de l'ordre, est néanmoins d'un goût exquis. Les plombs, tordus comme le fer forgé des grilles romanes, dessinent de grandes fleurs héraldiques, sévères et charmantes. Il est impossible d'être pauvre avec plus de noblesse. Les vitraux incolores découverts par l'abbé Texier, en 1845, dans les abbayes cisterciennes du Limousin, Bonlieu et Obazine, ont été signalés depuis par M. Amé dans diverses églises du département de l'Yonne, dont plusieurs relevaient de l'ordre de Cîteaux.

Voilà qui ressemble déjà à la grisaille du XIIIe siècle, sans être précisément la même chose. Car, au XIIIe siècle, ce ne seront plus seulement

les plombs qui dessineront des arabesques sur un fond neutre, généralement gris, ce sera le pinceau de l'artiste. Ces arabesques participent de la couleur du fond, mais sont plus claires. L'ensemble a son charme, surtout quand le dessin est relevé, comme il arrive souvent, de quelques traits de couleur. Quand le soleil les pénètre, les verrières grises versent sur le mur ou sur les verrières de couleur voisines un glacis nacré dont Viollet-le-Duc a vanté la douceur.

Si réussie que soit la grisaille (et quelques-unes nous montrent de merveilleux entrelacs), elle n'en reste pas moins un procédé économique. A la cathédrale de Bourges, par exemple, les fenêtres hautes, ornées dans le voisinage du chœur de figures d'Apôtres et de Prophètes, ne montrent plus aux extrémités de la nef que de simples grisailles. Il est évident qu'on a voulu terminer à peu de frais une œuvre commencée avec magnificence.

Mais à Auxerre, nous voyons quelque chose de plus hardi : c'est une combinaison du vitrail en couleur et de la grisaille. Dans les fenêtres hautes du chœur, les grands personnages se détachent en couleurs vives sur une large bordure de grisaille. Dès lors, une manière nouvelle était trouvée : de cette combinaison devait sortir le vitrail du XIVe siècle. Au XIIIe siècle, les essais furent d'abord timides. A Lyon, les Patriarches des fenêtres hautes, terribles figures aux yeux blancs, au mufle de fauve, se détachent, comme à Auxerre, sur de larges bordures en grisaille. A Bourges, de petits médaillons de couleur, contenant des Saints ou des Apôtres, sont enchâssés dans une rosace en grisaille. A Saint-Urbain de Troyes, dans les dernières années du XIIIe siècle, on ose davantage. Les fenêtres de cette élégante église, une des plus pures du moyen âge, nous montrent le vitrail de couleur aussi réduit qu'il est possible de l'imaginer. Un médaillon coloré, occupé par une scène du Nouveau Testament ou de la Légende des Saints, est comme perdu au milieu de ses hautes verrières en grisaille. L'effet est séduisant ; le chœur de Saint-Urbain, tout pénétré de lumière, semble immatériel, aussi léger que ces églises que les donateurs portent sur leur main ; mais le riche crépuscule qui baigne la Sainte-Chapelle est d'une poésie plus profonde. Le XIIIe siècle à son déclin semble moins sensible à la beauté pathétique de la couleur qu'à la géométrie des lignes.

A la fin du XIIIe siècle, la combinaison du médaillon de couleur et du fond de grisaille est adoptée par beaucoup d'ateliers. Sainte-Radegonde de Poitiers nous offre un curieux exemple du goût nouveau. Une verrière, consacrée à la patronne de l'église, nous montre des personnages de couleur jetés sur un fond gris. Ni bordures, ni médaillons. Ainsi le fond bleu ou rouge sur lequel, depuis deux siècles, se détachaient les scènes légendaires est lui-même supprimé. On sent qu'une révolution

profonde s'est accomplie et qu'on entre dans un âge nouveau, plus gris et plus froid.

Caractères généraux des vitraux du xiiie siècle. — Nous avons indiqué, chemin faisant, les principaux caractères des vitraux du xiiie siècle, résumons-les brièvement.

L'armature n'est plus faite de barres de fer rigides se coupant à angle droit ; elle suit les contours des médaillons et marque fortement les grandes divisions du vitrail. Une armature du xiiie siècle, par sa belle ordonnance, a déjà l'aspect d'une œuvre d'art. Le progrès est ici manifeste.

Le progrès est sensible encore si l'on étudie le dessin des personnages et la composition des scènes. Le xiiie siècle, avec son audace ordinaire, a rompu tout d'un coup avec les vieilles méthodes de dessin qui régnaient souverainement dans l'art depuis sept ou huit cents ans. Ces draperies qui collent au corps et qui dessinent l'anatomie parurent soudain aux artistes dépourvues de toute réalité. Ils surent enfin ouvrir les yeux et rendre ce qu'ils voyaient. Alors apparurent les robes flottantes et les larges manteaux où le corps est à l'aise. Les plis, simples et sobres, n'eurent presque plus rien de conventionnel. Révolution profonde, et une des plus subites qu'on puisse signaler dans l'histoire des arts du dessin. En même temps le geste devint plus vrai, les relations des personnages entre eux plus réelles. Ce goût de vérité se remarque surtout dans les scènes empruntées à la Légende des Saints, où l'artiste, presque toujours dépourvu de modèles, se trouvait dans la nécessité de créer. Mais dans les scènes hiératiques elles-mêmes (Enfance du Christ, Passion, Résurrection), où les moindres détails sont consacrés par des traditions séculaires, on sent déjà frémir la vie. L'artiste est trop respectueux du passé pour imaginer une manière nouvelle de représenter la Nativité ou la Mise en croix, mais il ose, parfois, prêter aux acteurs du drame sacré un geste plus vrai. Les beaux vitraux de Laon méritent, à cet égard, toute notre attention. Il y a dans la scène de la Visitation, par exemple, un élan que personne n'y avait encore mis. Mille petits détails révèlent un artiste naïvement épris de la vérité. Dans la scène de la Nativité, une des sages-femmes, avant de baigner l'enfant, vérifie avec sa main si l'eau est assez chaude. Au moment où l'ange parle aux bergers, l'un d'eux cesse brusquement de jouer du chalumeau, tandis que le chien dresse la tête pour avoir sa part de la bonne nouvelle. Ces qualités, fréquentes dans les vitraux du xiiie siècle, sont si discrètes qu'il faut de l'attention pour les remarquer. Il en faut dire autant des qualités de composition : elles ne frappent que quand on se donne la peine d'analyser. Il y eut pourtant, au xiiie siècle, toute une esthétique du vitrail. Les artistes comprirent parfaitement que des scènes enfermées dans une étroite figure

géométrique et destinées à être vues de loin devaient être, avant tout, claires et sobres. Ils apprirent à discerner, au milieu des récits prolixes de la Légende dorée, les épisodes essentiels. Ils apprirent aussi à représenter ces épisodes avec sobriété. Souvent la scène se joue entre trois personnages. Que l'on étudie l'admirable légende de saint Eustache, à Sens, on verra s'il est possible d'être plus simple. Tous les vitraux du



Fig. 281. — L'Annonciation (vitrail de Laon).
(D'après Florival et Midoux.)

XIIIe siècle n'ont pas cette belle simplicité : plusieurs sont surchargés. Il est vrai de dire, néanmoins, que l'art du vitrail obligeait à choisir et à condenser. Les verriers du XIIIe siècle étaient enserrés par des règles aussi étroites que les auteurs dramatiques du XVIIe siècle : les uns et les autres d'une nécessité surent faire une vertu.

Voilà des progrès manifestes. Ayons maintenant le courage de ne pas dissimuler les défaillances de nos artistes du XIIIe siècle. S'ils dessinent mieux la figure humaine que les artistes du XIIe siècle, ils entendent moins bien l'ornement. Les larges bordures qui encadraient le vitrail

deviennent plus étroites; les feuillages stylisés qui les décoraient n'ont plus la magnifique ampleur d'autrefois. Plus on s'éloigne des premières années du XIIIe siècle (où le décor a encore toute sa noblesse[1]), plus on est frappé de la pauvreté de la bordure. A partir de 1250, elle se réduit souvent à un zig-zag, à une fleur de lis, à une tour, à une volute de feuillage indéfiniment répétés. Nous avons déjà fait remarquer que les bordures enrichies d'ornement qui entouraient chaque médaillon disparaissent aussi et sont remplacées par un cercle généralement rouge et presque toujours relevé d'un liseré blanc.

En même temps le beau fond bleu, qui donne tant de limpidité aux vitraux du XIIe siècle, disparaît pour faire place à ce qu'on appelle « une mosaïque ». L'espace qui s'étend entre les médaillons est occupé par un dessin fait de cercles et d'écailles qui se répètent indéfiniment. Le fond est généralement rouge; quant aux dessins, écailles ou cercles, ils sont d'un bleu un peu froid. Souvent même la mosaïque se réduit à un simple treillis, qui est presque toujours rouge sur fond bleu. Cette mosaïque simplifiée se remarque surtout dans les vitraux de la seconde moitié du XIIIe siècle. Soignée ou négligée, la mosaïque a toujours le même effet : elle rend le vitrail plus sombre. D'autre part, la combinaison du rouge et du bleu donne ce violet mélancolique qui attriste un peu les verrières du XIIIe siècle.

N'exagérons rien toutefois. Les beaux vitraux de la première partie du XIIIe siècle, ceux de Chartres ou de Bourges, restent des merveilles de couleur. Cette profonde poésie de la lumière que nos climats ne connaissent pas, éclat des verdures éternelles, splendeur des montagnes lointaines et de la mer, tout cet enchantement dont rêve l'homme du Nord, nos artistes le mirent dans leurs vitraux. Michelet avait senti qu'il y avait quelque chose d'arabe dans la Sainte-Chapelle. Il ne se trompait pas : mais c'est la couleur qui est orientale ici, non l'architecture. Saint Louis, qui eut l'âme trop tendre pour n'être pas artiste, y retrouvait la lumière de la Méditerranée, de l'Égypte et de la Syrie. Le vitrail est l'art des pays sans soleil. C'est pourquoi il fut complètement inconnu au Midi de la France : il n'y apparut qu'au XIVe siècle, apporté par les artistes du Nord.

LES SUJETS. — Il nous reste un mot à dire des sujets que retracèrent de préférence les verriers du XIIIe siècle. Il y a d'abord toute une catégorie de vitraux qu'on peut appeler *théologiques*, où le plus haut enseignement est proposé aux fidèles. On y insiste surtout sur la concordance mystérieuse de l'Ancien et du Nouveau Testament. Dans un vitrail de Bourges (qui a été reproduit avec de légères variantes à Chartres, au Mans et à Tours), on voit dans le bas Jésus portant sa croix. Autour de lui se

1. Nous voulons parler des plus anciens vitraux de Chartres et des vitraux de Sens.

remarquent Isaac portant le bois de son sacrifice, les Juifs marquant du *tau* la porte de leurs maisons, la veuve de Sarepta ramassant, en présence du phophète Élie, deux morceaux de bois, enfin le patriarche Jacob, bénissant les fils de Joseph, Éphraïm et Manassé. Ces scènes de l'Ancien Testament sont en effet autant de figures où les commentateurs nous font apercevoir la croix de Jésus-Christ. Le commentaire le plus célèbre du moyen âge, la *Glose ordinaire*, nous apprend d'abord qu'Isaac est une figure du Fils de Dieu, comme Abraham est une figure de Dieu le père. Dieu, qui devait donner son fils pour les hommes, a voulu laisser entrevoir le grand sacrifice au peuple de l'Ancienne Loi. Tout le passage de la Bible où le sacrifice d'Abraham est raconté, est rempli de mystères. Chaque mot doit être pesé. Par exemple, les trois jours de marche qui séparent la demeure d'Abraham du mont Moria signifient les trois âges du peuple juif, d'Abraham à Moïse, de Moïse à Jean-Baptiste, de Jean-Baptiste au Seigneur. Les deux serviteurs qui accompagnent Abraham sont les deux fractions du peuple juif, Israël et Juda. L'âne, qui porte les instruments du sacrifice sans savoir ce qu'il fait, est la Synagogue ignorante. Enfin, le bois qu'Isaac a chargé sur son épaule est la croix même de Jésus-Christ.



Fig. 282. — Vitrail symbolique de Bourges.

Le signe tracé par les Juifs sur la porte de leurs maisons était regardé aussi comme une figure de la croix. Les commentateurs avaient l'habitude de rapprocher le passage en question, qui se trouve dans l'*Exode*, d'un passage d'Ézéchiel, où le Prophète annonce qu'il a vu l'ange de Dieu marquer les justes au front de la lettre *tau*. On pensait que le *tau* d'Ézéchiel devait être précisément

le signe que les Juifs avaient dû tracer, en Égypte, sur la porte de leurs maisons. Comme d'autre part la lettre *tau* (T) offrait quelque ressemblance avec la croix, on en avait conclu que ces deux passages faisaient allusion à la croix de Jésus-Christ.

Le médaillon du prophète Élie et de la veuve de Sarepta préfigure encore le même mystère. Élie, chassé par les Juifs, est envoyé par le Seigneur dans le pays des Gentils, chez une veuve de Sarepta, au territoire de Sidon. Quand il arrive chez elle, la veuve vient de puiser de l'eau, et elle est en train de ramasser des morceaux de bois. Dans ce récit, il n'est rien qui ne soit symbolique. Élie, chassé par les Juifs, et, plus tard, enlevé sur un char de feu, est une figure de Jésus-Christ. La veuve de Sarepta est l'Église des Gentils accueillant le Sauveur que la Synagogue n'a pas voulu reconnaître. Elle a puisé de l'eau pour marquer qu'elle croira désormais à la vertu du baptême, et elle assemble deux morceaux de bois pour marquer qu'elle attend désormais tout son salut de la croix. C'est pourquoi l'artiste de Bourges et l'artiste du Mans ont mis entre les mains de la veuve de Sarepta, non pas deux morceaux de bois, mais une croix véritable.



Fig. 283. — Juif marquant du *tau* la porte de sa maison (fragment d'un vitrail de Bourges).

Le Portement de croix est accompagné (à Tours et au Mans) d'une quatrième scène symbolique : la bénédiction des fils de Joseph, Éphraïm et Manassé, par le patriarche Jacob. Il faut reconnaître encore ici, avec les interprètes, une figure de la croix ; Jacob, en effet, bénit ses petits-fils « en mettant les bras en croix », comme le dit le texte biblique : circonstance qui a paru mystérieuse à tous les commentateurs.

Ces exemples suffiront pour donner une idée de cette catégorie de vitraux; on voit combien de telles œuvres sont fidèles à l'enseignement doctrinal. Aussi est-il certain que le programme en était tracé par des clercs très familiers avec la science théologique de leur temps.

Les vitraux théologiques ne sont pas, d'ailleurs, très nombreux. Les vitraux narratifs, consacrés à la Légende des Saints, sont beaucoup plus fréquents. Les vitraux des bas côtés de la cathédrale de Chartres, par exemple, si merveilleusement conservés, sont les pages éclatantes d'une

Légende dorée. L'ensemble forme un des plus beaux livres à miniatures que jamais prince ait payé au poids de l'or. Le texte de Jacques de Voragine à la main, on déchiffre sans peine toutes les scènes. L'artiste, en commençant par le bas (c'est ainsi qu'il faut lire les vitraux du XIIIe siècle) et en s'élevant peu à peu jusqu'au sommet du vitrail, suit le légendaire pas à pas. L'histoire de saint Eustache, par exemple, se déroule tout entière, depuis l'apparition du cerf miraculeux à Placidus, jusqu'au martyre du saint et de sa femme dans le taureau d'airain.

Toutes sortes de raisons ont contribué à multiplier les vitraux consacrés aux Saints. D'abord les reliques conservées dans chaque église. Dans nos grandes cathédrales, les reliques qu'on vénérait dans chacune des chapelles expliquent les vitraux de ces chapelles. Un sanctuaire qui conservait une relique de saint Jean-Baptiste, par exemple, montrait, dans un vitrail, l'histoire de saint Jean-Baptiste. Mais les reliques n'expliquent pas tout. Souvent l'histoire d'un saint a été choisie par le donateur du vitrail parce qu'il avait une dévotion particulière pour ce saint. Les vitraux de nos cathédrales ont été donnés par des corporations ou par des particuliers qui ont voulu perpétuer la mémoire de leur générosité ; les panneaux inférieurs des verrières du XIIIe siècle nous offrent généralement l'image et quelquefois le nom des donateurs : moines en prière, évêques portant à la main un modèle de vitrail, chevaliers armés de toutes pièces, reconnaissables à leur blason, changeurs vérifiant le titre des monnaies, pelletiers vendant leurs fourrures, bouchers abattant des bœufs, sculpteurs taillant des chapiteaux. Ces scènes de la vie d'autrefois, si précieuses en elles-mêmes, nous permettent souvent de comprendre pourquoi tel saint a été choisi de préférence à tel autre. A Bourges, par exemple, le vitrail de saint Thomas, apôtre, patron des architectes et de tous les ouvriers qui travaillent sous leurs ordres, a été offert par les tailleurs de pierres. A Chartres, les épiciers firent faire à leurs frais une verrière de saint Nicolas, leur patron, et les vanniers, qui se mettaient sous la protection de saint Antoine, une verrière où se voit toute l'histoire de ce solitaire. Saint Louis donne un vitrail consacré à saint Denis, le protecteur de la monarchie française, et saint Ferdinand de Castille, un vitrail consacré à saint Jacques, le grand saint de l'Espagne. Enfin les pèlerinages n'ont pas été sans influence sur le choix des saints. Plus d'un vitrail a dû être donné par un pèlerin reconnaissant qui revenait des fameux sanctuaires de saint Jacques de Compostelle, de saint Nicolas de Bari, ou de saint Martin de Tours. C'est une chose très remarquable, en effet, que saint Jacques, saint Nicolas et saint Martin soient, de tous les saints honorés au moyen âge, ceux qu'on retrouve le plus souvent dans nos églises. A Chartres, par exemple, où la série des verrières est presque complète, il y a quatre vitraux consacrés

à saint Jacques; quant à saint Nicolas et à saint Martin, ils sont peints (ou sculptés) jusqu'à sept fois.

Toutes ces raisons expliquent pourquoi les vitraux consacrés aux saints sont si nombreux dans nos cathédrales. Ils sont infiniment plus nombreux que les vitraux consacrés à Jésus-Christ; et dans ces vitraux mêmes, toute la vie du Sauveur n'a pas été représentée; on ne rencontre que son Enfance, sa Passion, et un très petit nombre de scènes de sa vie publique, qui ont été choisies pour leur signification dogmatique.

Les vitraux du xive siècle. — *Caractères généraux.* — Nous parlerons beaucoup plus brièvement des vitraux du xive siècle. L'activité des verriers ne s'est peut-être pas alors ralentie autant qu'on a voulu le dire, mais les témoignages de leur art sont devenus assez rares. Des très nombreux vitraux du xive siècle qui ornaient les églises de Paris et les châteaux royaux (car le vitrail apparaît alors dans les édifices civils), il ne reste plus aujourd'hui que quelques verrières à Saint-Séverin. Par une fatalité singulière, c'est au moment où les noms de verriers commencent à abonder que leurs œuvres se font clairsemées. Ces verriers, d'ailleurs, étaient des personnages, puisqu'une ordonnance royale de 1390 les exempte de toute espèce d'impôts, et de la garde des portes.

Il reste, cependant, en dehors de Paris, assez de vitraux du xive siècle, pour qu'il soit possible de se faire une idée nette des caractères de la nouvelle école de peinture sur verre. Rien ne ressemble moins à un vitrail du xiiie siècle qu'un vitrail du xive.

La première modification qui frappe est celle de l'armature. Le fer forgé ne dessine plus de figures géométriques, cercle, carré ou losange, comme au siècle précédent. Les verriers, revenant à la pratique du xiie siècle, montent le vitrail sur des barres de fer qui sont simplement horizontales et verticales. La division de la fenêtre gothique par des meneaux de plus en plus nombreux rendait nécessaire cette simplification de l'armature.

D'autre part, les plombs, au lieu d'être multipliés comme au xiiie siècle, sont employés avec une parcimonie qui frappe au premier coup d'œil. C'est qu'en effet, les verriers commençaient à fabriquer des plaques de verre de grandes dimensions, qu'ils ne savaient pas obtenir autrefois. Les liaisons pouvaient donc, sans inconvénients, être moins nombreuses. Mais ce prétendu progrès contribue à enlever au vitrail son caractère essentiel, qui est d'être une mosaïque. Il en résulte une œuvre d'un aspect un peu neutre, qui n'a plus les qualités des vitraux du xiiie siècle, et qui n'a pas encore celles des vitraux du xve et du xvie. « Ce ne sont déjà plus des mosaïques, dit très justement M. F. de Lasteyrie, et ce ne sont pas encore des tableaux. »

Ce qui achève encore d'enlever au vitrail du xive siècle l'aspect d'une mosaïque, c'est le choix tout nouveau des couleurs. Les verriers du xive siècle semblent ne plus sentir cette joie naïve que la couleur donnait aux vieux maîtres de l'âge précédent. Leur sensibilité affinée se plaît à des combinaisons de gris, de blanc et de jaune. La grisaille, nous l'avons dit, apparaît au xiiie siècle et envahit petit à petit le vitrail. Mais ce qui est particulier au xive siècle, c'est l'usage immodéré du verre blanc. Au xiie, au xiiie siècle, le blanc apparaît à peine; de petites touches de blanc placées avec adresse réveillent les couleurs voisines. Au xive siècle, le blanc couvre de vastes surfaces et refroidit tout le vitrail. Enfin, l'invention d'une couleur nouvelle, le jaune d'argent, achève de modifier le caractère de la peinture sur verre. Le procédé qui permet d'obtenir le jaune d'argent diffère de tout ce qu'on connaissait jusque-là. « Le verre n'est pas coloré dans la masse, dit un praticien, M. Ottin, il n'est pas peint non plus : c'est une teinture qu'on lui donne à la place qu'on veut. On couvre les endroits qu'on désire voir devenir jaunes d'une légère couche d'ocre mélangé de chlorure d'argent. On cuit, et l'on enlève l'ocre. Quant au chlorure d'argent, il s'est incorporé au verre et l'a rendu jaune. » Donc nul besoin, comme jadis, de couper sur un patron des morceaux de verre jaune et de les enchâsser ensuite dans du plomb. La facilité du procédé invitait à y recourir fréquemment : et, en effet, le jaune d'argent n'est pas rare dans les vitraux du xive siècle. On voit combien est erronée la légende qui attribue au dominicain Jacques d'Ulm (qui vivait dans la première partie du xve siècle) l'invention du jaune d'argent. On connaît l'anecdote, qui a été bien souvent contée : un jour que Jacques d'Ulm mettait au four un vitrail, l'agrafe d'argent de son manteau tomba sur le verre, sans qu'il s'en aperçût; après la cuisson, il fut tout étonné en retrouvant l'agrafe, de voir qu'elle avait communiqué au verre, à l'endroit où elle était tombée, une belle couleur jaune. Peu après, il aurait imaginé de remplacer l'argent par du chlorure d'argent mêlé à de l'argile.

Cent ans avant Jacques d'Ulm, les verriers français connaissaient le procédé dont on veut qu'il soit l'inventeur.

C'est également au xive siècle[1] qu'il faut faire remonter les damasquinures sur verre doublé, procédé de décoration qui ne donna ses plus beaux effets qu'au xve siècle. Il y avait longtemps que l'on connaissait le verre doublé. A vrai dire, le verre rouge, au xiie et au xiiie siècle, n'avait jamais été employé que doublé. C'est qu'en effet une plaque de verre rouge, si elle n'était pas doublée d'un verre blanc, paraîtrait noire, tant est grande la puissance du rouge; on superposait donc à une plaque de

1. Peut-être même aux dernières années du xiiie siècle, s'il est vrai que les vitraux de Saint-Urbain soient bien réellement de cette époque.

verre blanc une très mince lame de verre rouge et on les amalgamait par la cuisson. C'est ce qu'on appelle le verre doublé. Un artiste ingénieux eut l'idée, en se servant de l'émeri, d'user par place la couche de rouge de façon à laisser apparaître le verre blanc : on obtenait de la sorte des arabesques qui s'enlevaient en clair sur le rouge et qui donnaient une singulière richesse aux fonds. Bientôt on imagina de doubler d'autres verres que le rouge et on multiplia les effets imprévus. Au xve siècle, les robes, les chapes, les dalmatiques éblouissent par un éclat qui semble magique à quiconque ne connaît pas le secret du verre doublé.

Enfin, au xive siècle, le dessin et la composition du vitrail prennent un aspect nouveau. Le vitrail narratif, composé de médaillons superposés, est désormais condamné. L'ampleur des fenêtres n'admet plus ces mille petites scènes qu'il deviendrait impossible de discerner. De hautes figures conviennent seules à ces vastes baies divisées par des meneaux. Désormais chaque lancette sera occupée par un saint, souvent plus grand que nature. Mais comment garnir la partie haute de ces longues lancettes? Une simple grisaille serait pauvre. Les artistes du xive siècle imaginèrent d'amplifier le léger dais d'architecture, qui, dès le xiiie siècle, apparaît au-dessus de la tête des personnages isolés. Il est probable qu'au xiiie siècle, ce dais avait, dans la pensée du dessinateur, une valeur symbolique : il isolait les saints du reste de la terre, les montrait au seuil de la Jérusalem céleste[1]. Au xive siècle, ce dais modeste devient une véritable église, avec ses pinacles, ses arcs-boutants, ses gargouilles. Il y a dans ces couronnements d'architecture une richesse d'invention souvent merveilleuse. Pour donner une impression de vérité plus grande, l'artiste ne peint pas ses clochetons et ses pinacles : il les laisse blancs comme la pierre neuve. Parfois cependant il les relève de jaune d'or ou même les dore tout à fait ; on ne songe plus alors à une église mais à un reliquaire.

HISTOIRE. — Les premiers vitraux du xive siècle restent encore très apparentés à ceux de l'âge précédent. Quelques-uns des vitraux de Saint-Père de Chartres, et notamment celui de Jean de Mantes, qui est de 1307, les anciens vitraux de Beauvais, dont l'un est de 1310 ; enfin, à la cathédrale de Chartres, le vitrail du chanoine Geoffroy, dont la date flotte entre 1310 et 1317, sont des essais assez timides. A Chartres notamment, l'architecture se réduit à une maigre arcature ornée de crochets.

Dans le midi de la France (où le vitrail fait alors son apparition), les verriers, très éloignés des ateliers du Nord et assez étrangers à ce qui s'y fait, composent des vitraux qu'on pourrait attribuer au xiiie siècle. Les belles verrières de Saint-Nazaire de Carcassonne, qui ont été exécutées

1. On se souvient que les décorateurs du xiie siècle peignent les figures des élus sous des arcatures dans la scène du Jugement dernier.

entre 1320 et 1330, sont aussi éblouissantes que celles de la grande époque. On y retrouve presque tous les procédés anciens : ce sont peut-être les derniers vitraux à médaillons légendaires.

Mais, dans la France du Nord, à la même date, le style nouveau avait déjà tous ses caractères essentiels. Pendant que les verriers de Carcassonne mettaient en place les vitraux si chaudement colorés de Saint-Nazaire, à Chartres le chanoine Guillaume Thierry faisait exécuter le petit vitrail du transept méridional de la cathédrale où se voient des saints et des saintes (1328). Rien de plus éloigné de l'art du XIIIe siècle, mais aussi rien de plus froid : c'est une simple grisaille relevée d'un peu de jaune.

A partir de 1330 environ, c'est dans le chœur de la cathédrale d'Évreux qu'on pourra le mieux suivre l'histoire du vitrail jusqu'aux premières années du XVe siècle. Aucune série n'est plus précieuse. On y voit l'art du vitrail se transformer et s'enrichir sous ses yeux. La plus ancienne verrière est probablement celle de Guillaume d'Harcourt, qui mourut en 1327 : il est possible d'ailleurs que le vitrail ait été donné quelques années après sa mort par sa veuve, qu'on voit agenouillée en face de lui. L'architecture qui encadre les personnages a déjà de l'ampleur et ne rappelle plus les timides essais des débuts du siècle ; cependant les pinacles ne s'élèvent pas encore hardiment et n'osent guère empiéter sur le vaste fond de la grisaille. Mais dans le vitrail donné par Charles le Mauvais, sans doute vers le milieu du siècle, les ornements d'architecture deviennent magnifiques. L'artiste, épris de vérité, a eu l'audace de simuler un effet de perspective : sous un des pinacles on aperçoit la voûte d'une église avec ses nervures. Enfin, dans les deux vitraux donnés par Bernard Cariti, évêque d'Évreux de 1376 à 1383, on devine déjà l'art du XVe siècle. L'artiste ne veut plus faire un décor translucide, il essaie de faire un tableau. La figure de l'évêque, qu'il a dessinée deux fois, est un portrait, et un portrait d'une singulière acuité. Il essaie de mettre en perspective non seulement les voûtes que les personnages ont au-dessus de leur tête, mais encore le parquet en damier qu'ils ont sous les pieds. Enfin la bordure grise, qui jusque-là encadrait les vitraux du XIVe siècle, est supprimée et remplacée, pour plus de vérité, par un montant d'architecture. Nous sommes ici à la fin du vrai moyen âge. Ce qui suffirait à le prouver, c'est la place qu'occupe l'évêque Bernard Cariti : il n'est pas agenouillé, comme jadis, aux pieds de son patron saint Bernard ; il est debout à ses côtés, aussi grand que lui, et semble s'offrir, comme lui, à la vénération des fidèles. Ces vitraux du chœur d'Évreux sont les plus beaux du XIVe siècle. Ils sont d'une limpidité délicieuse : ce ne sont qu'ors légers, bleus aériens, rouges transparents, blancs argentins. Tout est pur ; aucune nuance rompue, point de violet comme au XIIIe siècle. Ils s'harmonisent

merveilleusement avec ce chœur lumineux, largement éclairé et tout blanc.

On trouve des vitraux du XIVe siècle disséminés dans toute la France : il y en a quelques beaux restes à Limoges, à Clermont, à Troyes, à Narbonne. Mais il est intéressant de noter que c'est la Normandie qui nous offre le groupe le plus compact : on en trouve dans le chœur de Saint-Ouen de Rouen qui se distinguent par la beauté des ornements d'architecture ; on en trouve aussi à la cathédrale de Rouen, dans la vaste chapelle du chevet, qui ont les mêmes qualités. La cathédrale de Séez, celle de Coutances ont de nombreux fragments d'un ensemble qui dut être imposant. Évreux a la belle série que nous avons signalée.

D'autre part, il est curieux que l'Angleterre soit aussi riche que la Normandie en vitraux du XIVe siècle. On en voit à la cathédrale d'Exeter, dans la cathédrale et dans la maison du chapitre à York, à Wells, à Gloucester, à Merton College (Oxford). Il y a là autre chose qu'une coïncidence. Les vitraux anglais offrent de frappantes ressemblances avec nos vitraux normands. Ces analogies ont été signalées par M. Westlake, qui rapproche, par exemple, les vitraux d'Exeter, ceux de la maison du chapitre d'York et ceux de Merton College des vitraux de Rouen. Les grisailles en sont presque identiques : c'est un quadrillé fait de losanges indéfiniment répétés dont le centre est occupé par quelques feuilles d'arbres. Il est impossible d'attribuer ces ressemblances au hasard. D'ailleurs une ancienne tradition veut que les vitraux d'Exeter aient été achetés à Rouen. Il y eut donc, semble-t-il, au XIVe siècle, un grand atelier d'où sont sorties la plupart des verrières de la Normandie et de l'Angleterre. Où se trouvait cet atelier? M. Westlake veut qu'il ait été en France et le placerait volontiers à Rouen. S'il en était ainsi, presque tous les vitraux anglais, du XIIe au XVe siècle, seraient français d'origine.

Dans l'Est, les vitraux du XIVe siècle ont une physionomie assez différente. L'Alsace n'adopte pas franchement les pratiques nouvelles. Les beaux vitraux de Strasbourg, qui mériteraient une longue étude, sont plus apparentés que les nôtres à ceux du XIIIe siècle. L'architecture y tient moins de place, les couleurs sont plus vives, et, bien que les médaillons soient supprimés, la composition conserve encore son caractère narratif (Vie de Jésus-Christ).

Telles sont, dans l'état actuel de nos connaissances, les quelques idées que peuvent suggérer les vitraux du moyen âge. On trouvera, avec raison, que c'est bien peu. Mais, nous l'avons dit, ce chapitre de l'histoire de l'art ne pourra être écrit que le jour où des artistes de bonne volonté auront achevé le *Corpus* de nos anciennes verrières, commencé il y a plus de soixante ans par les PP. Martin et Cahier et par M. F. de Lasteyrie.

LA PEINTURE SUR VERRE EN SUISSE[1]

Le xiiie siècle. — Quoique la Suisse n'ait jamais été un centre d'art très productif, les édifices des époques romanes et gothiques n'y manquent pas. La plupart d'entre eux ont toutefois été dépouillés de leurs peintures, et il ne reste aujourd'hui, en fait de vitraux du xiiie siècle, que deux ensembles à signaler : la rose de la cathédrale de Lausanne et les vitraux du couvent de Wettingen (Argovie).

La rose de la cathédrale de Lausanne est un ensemble important; Villard de Honnecourt en avait été frappé et l'a reproduite dans son cahier de dessins, sans toutefois se conformer exactement à l'original. Elle décore l'extrémité du transept méridional de la cathédrale et date du dernier quart du xiiie siècle. Elle se rattache à la série des roses de cette époque que la France possède, et se compose en grande partie de figures allégoriques personnifiant les éléments. Sur 61 figures, il en reste 40. Celles qui manquent ont été remplacées soit par des vitraux modernes, soit par des fragments anciens provenant d'un autre vitrail.

La rose se compose de plusieurs arcs de cercle combinés autour d'un carré. Les mois, les éléments, le soleil et la lune, les fleuves du paradis et d'autres figures consacrées par la tradition iconographique et dessinées conformément au type reçu en constituent la décoration. Les mois, les saisons, le soleil et la lune, le jour et la nuit sont représentés par des allégories. Le printemps est personnifié par un homme aux cheveux gris, par allusion à la neige. L'été, sous la figure d'une femme, est entouré de rayons lumineux et faisait pendant au feu, qui a disparu. L'automne, un homme placé entre deux ceps de vigne, est mis en regard de la terre. L'hiver enfin, un homme couvert de neige, est opposé à l'eau, une déesse fluviale voguant sur les ondes vertes. Ces personnifications du temps et de la matière sont complétées par celles des quatre fleuves du paradis, auxquelles viennent s'ajouter des monstres, évocateurs de mondes lointains et inconnus, et dont l'inspiration remonte aux Pères de l'Église, en particulier au *De Civitate* de saint Augustin.

Ces diverses figures s'harmonisent en une cosmogonie qui tend au même but que les grands ensembles réunis devant les portails gothiques, c'est-à-dire en un hymne à la gloire du Créateur.

Les colorations sont harmonieuses, violets et verts délicats se détachant sur un fond azur. Les rouges et les jaunes sont rares, et, lorsque l'artiste les emploie, il les sépare par des interstices incolores.

1. Par M. Conrad de Mandach.

Quelques vitraux du couvent de Wettingen peuvent être datés de 1293. Ce sont des morceaux d'un bel effet décoratif, exécutés d'une façon sommaire d'après des modèles romans. La coloration est brillante et souple. D'autres rosaces contenant les figures du Christ et de la Vierge paraissent d'un style plus récent que les vitraux purement décoratifs.

Le style roman continue à prédominer dans les peintures suisses de la fin du XIIIe siècle. Ce n'est qu'au début du siècle suivant que les formes gothiques devaient être adoptées d'une façon définitive. D'ailleurs, les œuvres datées de la fin du XIIIe siècle sont très rares, et il semble qu'après l'achèvement des grandes églises de Bâle et de Zurich, il y ait eu un arrêt dans la production artistique du nord de la Suisse. Cette période de repos ne fut pas stérile, car c'est à ce moment que les principes de l'art gothique commencèrent à influencer la peinture, dont le caractère se transforma au XIVe siècle.

Le XIVe siècle. — Le début du XIVe siècle fut assombri par d'âpres luttes politiques entre les maisons souveraines, le haut clergé et la noblesse féodale. Dans la Suisse allemande, les Habsbourg cherchèrent à affirmer leur pouvoir ; dans la Suisse française, Pierre de Savoie agrandit son territoire jusqu'à ce que la rivalité des Habsbourg imposât une limite à son ambition. Malgré les temps troublés que traversait le pays, l'art religieux, complément obligatoire du culte, s'enrichit de nombreuses donations, et le vitrail y prit une place considérable.

En Suisse, le principe du style gothique, qui tend à remplacer les pleins par les vides et à réduire la construction à un squelette de pierre, n'a pas été appliqué aussi rigoureusement que dans certaines contrées de France. Cependant les chœurs y ont une forme élancée, et leurs fenêtres étroites et élevées se prêtent tout naturellement à l'adaptation de verrières.

Les vitraux du XIVe siècle conservés en Suisse présentent plus souvent des figures isolées de grande dimension que de petits médaillons contenant des épisodes.

Parmi les plus anciennes verrières du XIVe siècle, il faut citer un vitrail de l'église de Roment, conservé au musée de Fribourg et représentant saint Sylvestre.

Dans l'église de Blumenstein près Thoune, deux verrières de la même époque contiennent quatre saints entourés de cadres gothiques. Au-dessus de l'un d'eux, saint Christophe, on aperçoit une rivière dans laquelle nagent des poissons dorés. C'est la première fois que pareille nuance apparaît dans les vitraux suisses. Le donateur figure, avec son écusson, au bas du vitrail.

Les verrières de Köniz (canton de Berne) présentent le même carac-

tère que celles de Blumenstein. La forme des cadres commence toutefois à s'alléger.

Les vitraux de l'église de Kappel (canton de Zurich) sont d'un style plus avancé. Quoique les pieds des personnages soient dessinés d'une façon encore toute schématique, et en une projection qui ne correspond pas à la réalité, les visages deviennent plus expressifs et les attitudes plus vives. L'encadrement s'enrichit de formes nouvelles.

Dans les verrières de Münchenbuchsee (canton de Berne), on constate une frappante affinité de style avec les vitraux de Kappel. Outre les saints de grandes proportions, elles contiennent quelques compositions relatives à la Passion du Christ.



Fig. 284 — Vitrail de l'église de Kappel (canton de Zurich), xive siècle.

L'abbaye d'Hauterive (canton de Fribourg) possédait un bel ensemble dont les fragments ornent actuellement la Collégiale de Fribourg et la chapelle du château de Herrnsheim près de Worms. Les scènes de la Passion du Christ insérées dans des médaillons, ainsi que les symboles des Évangélistes, sont d'un réalisme qui rappelle les vitraux des bas côtés de la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau.

L'art suisse est un art de reflet. Ses attaches le ramènent constamment aux centres plus importants des pays limitrophes, qu'il s'agisse de la France pour la Suisse romande, de l'Allemagne pour la Suisse allemande, ou de l'Italie pour la Suisse italienne. On peut toutefois constater quelques traits communs dans le développement du vitrail suisse au xive siècle. L'effort artistique s'y fait sentir surtout dans l'élégance

des courbes. En même temps, les peintres verriers cherchent à s'émanciper des formes traditionnelles et à se rapprocher de la nature. Les saints commencent à prendre vie et à s'incliner avec bienveillance vers le spectateur. Quant au décor, il est purement linéaire, dépourvu de tout modelé, mais d'un style imposant.

Les plus beaux vitraux de cette époque, en Suisse, se trouvent au couvent de Königsfelden (Argovie). A la suite de l'assassinat d'Albert Ier



Fig. 285. — Fragment d'un vitrail de l'église de Königsfelden (canton d'Argovie).

d'Autriche en 1308, la reine Agnès avait fondé sur le lieu du meurtre un couvent de Franciscains, qui fut doté par la maison d'Autriche de nombreuses et insignes œuvres d'art durant le xive siècle. Les vitraux furent confiés à des artistes supérieurs à ceux qui travaillaient en général dans ce pays. Ils offrent un intérêt auquel ne peuvent prétendre les autres productions de la Suisse à cette époque.

Les fenêtres de l'église contenaient primitivement toutes des vitraux. Aujourd'hui, les verrières du chœur seules ont conservé une partie de leur décoration. Elles contiennent des scènes relatives à la Vie du Christ, de la Vierge, de saint Paul, de sainte Catherine, de saint Jean-Baptiste, de sainte Élisabeth de Hongrie, de saint François d'Assise, de saint Antoine l'Hermite et de sainte Claire. On y voit, en plus, des figures d'Apôtres et des portraits de donateurs. Des travaux de restauration récents permettent actuellement d'apprécier ces œuvres à leur juste valeur.

D'après M. H. Lehmann, ces divers vitraux ont été exécutés entre les années 1511 et 1557. Le style, en particulier celui de la décoration, se développe au fur et à mesure que ces ouvrages sont de dates plus récentes. En général la composition est claire et d'un effet heureux; les gestes sont francs, les physionomies bien marquées. C'est le cas surtout pour les scènes de la vie de saint François, dont le souvenir faisait alors vibrer tous les cœurs. De nombreuses figures héraldiques révèlent, en outre, le sens décoratif dont étaient doués les artistes de ce temps.

En Suisse, l'art du vitrail tient une grande place. L'ordre de Cîteaux a particulièrement contribué à l'y répandre, au XIIe siècle. Plus tard, les associations laïques se sont emparées de cette spécialité, et les archives du XIVe siècle mentionnent des peintres verriers à Bâle et à Berne. On ne faisait alors aucune différence entre les peintres et les artisans verriers, de telle sorte qu'un seul et même individu s'occupait de la peinture et de la fabrication du verre. Lorsque l'industrie du vitrail devint plus active, on vit s'établir des fabriques de verrerie dans les centres boisés. Dès lors, les peintres fixés dans les villes se bornèrent à la composition des cartons et à la peinture proprement dite, la fabrication du verre étant laissée à l'industrie ouvrière.

LA PEINTURE DÉCORATIVE EN FRANCE AU XIIIe ET AU XIVe SIÈCLE[1]

Nous parlerons brièvement de la peinture décorative en France au XIIIe et au XIVe siècle. C'est qu'en effet la grande peinture monumentale, si florissante au XIIe siècle, décline et meurt au XIIIe. Au moment où les peintres commençaient à observer la nature avec amour (comme à Montmorillon), et faisaient pressentir les découvertes de Giotto, des églises nouvelles surgirent où leur art ne trouva plus de place. L'architecture gothique n'était nullement favorable à la peinture murale. A la fin du XIIe siècle, les églises présentaient encore de vastes surfaces planes; mais, à mesure qu'on avance dans le XIIIe et le XIVe siècle, on voit les pleins diminuer, les vides augmenter jusqu'aux limites extrêmes du possible. Comme tout le poids de la voûte repose par les arcs-boutants sur les contre-forts, les murs peuvent disparaître, et la nef devient une lumineuse maison de verre. Quelques murs de chapelles, divisés par des colonnettes, voilà tout ce qui restait au décorateur. Il fallut payer par le sacrifice de nos vieilles écoles de peinture cette noble invention de l'art gothique. L'Italie, rebelle à nos pratiques, et toujours fidèle à la vieille forme basilicale, où les pleins l'emportent sur les vides, sut conserver les traditions de l'art monumental, et bientôt eut un Cimabué et un Giotto.

1. Par M. Émile Mâle.

En France, la peinture ne mourut pas, mais elle se transforma : elle devint la peinture sur verre. Tout le génie que les anciennes écoles avaient dépensé à couvrir les murs de fresques, les artistes du XIIIe siècle le mirent, comme nous l'avons dit, à enluminer leurs vitraux. Bel exemple de « l'évolution des genres » sous la pression de la nécessité.

Si donc on veut avoir une idée de la vraie peinture décorative du XIIIe siècle, en France, c'est dans les vitraux qu'il faut l'étudier.

Toutefois, comme nous allons le montrer, il y eut encore des peintres habiles à décorer un mur de couleurs harmonieuses ; mais leurs œuvres eurent un caractère tout nouveau.

Ce sont les vitraux qui obligèrent les peintres à modifier toute la gamme des couleurs qu'ils employaient dans la fresque. Comment la peinture, telle qu'on l'avait pratiquée jusque-là, avec ses ocres, ses blancs et ses gris, aurait-elle pu lutter avec la lumière puissamment colorée qui tombait des verrières ? Les bleus profonds, les rouges de pourpre traversés par le soleil emplissaient l'église d'une atmosphère colorée qui détruisait l'harmonie discrète des anciennes fresques. Il fallait ou renoncer à la peinture ou exalter les couleurs jusqu'au ton des vitraux. C'est à ce dernier parti qu'on s'arrêta. Alors apparurent les bleus d'azur ou de cobalt, les vermillons, les pourpres et les ors. Un art nouveau fut trouvé qui, comme l'ancien, eut ses lois.

L'intérieur de la Sainte Chapelle, tel qu'il a été restauré, nous donne une idée assez juste de ces harmonies nouvelles. Les traces de l'ancienne décoration étaient assez visibles pour qu'on ait pu les raviver presque à coup sûr. Le rouge et le bleu sont, comme dans les vitraux, les couleurs dominantes. Ce rouge et ce bleu, relevés de touches d'or, rivalisent d'éclat avec les couleurs translucides. Les nervures sont en or pur et les voûtes sont d'un bel azur que des étoiles d'or rendent plus lumineux. L'or, comme l'a fort bien expliqué Viollet-le-Duc, est la seule couleur qui ne se ternisse pas au contact du bleu ; le rouge devient violet et le jaune devient vert, mais l'or garde tout son éclat et rend le bleu lui-même plus léger et plus aérien. Toute cette peinture est purement décorative ; il y a cependant, à la Sainte-Chapelle, dans les quatre-feuilles de l'arcature, toute une série de petites fresques consacrées aux martyrs. On voit saint Sébastien percé de flèches, saint Blaise déchiré par des piques de fer, saint Denis décapité, saint Étienne lapidé. Pour donner plus d'éclat à ces peintures, et pour les mettre en harmonie avec tout le reste, l'artiste avait imaginé de remplir les fonds, sur lesquels se détachent les personnages, de plaques de verre azurées que relèvent encore des rinceaux d'or. Enfin, les douze belles statues d'Apôtres qui s'adossent aux colonnes sont elles-même peintes, dorées et incrustées. Telle est cette savante décoration intérieure où

tout a été calculé; le peintre est devenu l'auxiliaire du maître verrier.

Le XIIIe siècle dut présenter beaucoup d'intérieurs décorés suivant le système adopté à la Sainte-Chapelle. Le malheur est qu'il nous en reste fort peu. A la cathédrale du Mans, la profonde chapelle de la Vierge, tout éblouissante de vitraux, reçut à une époque indéterminée (au XIVe siècle probablement) une décoration peinte, dont quelques restes subsistent encore. Des anges musiciens occupent les compartiments de la voûte et se détachent, non plus sur l'azur, mais sur de riches fonds rouges. L'or apparaît en plus d'un endroit. Les nervures étaient également peintes.

La chapelle de la Vierge à la cathédrale de Reims présentait quelques restes de peintures qui ont disparu lors d'une restauration récente. Un fragment, reproduit par M. Laffillée, nous montre, comme à la Sainte-Chapelle, l'azur et l'or.



Fig. 286. — La Fuite en Égypte. Église du Petit-Quevilly (Seine-Inférieure).

(D'après Gelis-Didot et Laffillée.)

La tonalité de la fresque se trouve donc, au XIIIe siècle, profondément modifiée par le vitrail. On voit même un curieux phénomène : dans beaucoup d'églises, où il n'y avait probablement pas de vitraux, les artistes adoptèrent les procédés nouveaux, mais en atténuant toutefois la vivacité des couleurs. L'église du Petit-Quevilly, près de Rouen, nous offre un bon exemple de l'emploi des récentes méthodes. La voûte du chœur est décorée de médaillons qui représentent l'histoire des Mages, la Fuite en Égypte, le Baptême de Jésus-Christ. Certains détails, par exemple, l'attitude de saint Joseph se retournant pour contempler la Vierge et l'Enfant montés sur l'âne dont il tient la bride, prouvent que l'œuvre est du XIIIe siècle et non pas, comme on l'a dit, du XIIe. D'ailleurs, le système décoratif parle assez haut. Du premier coup d'œil, on voit que le peintre du Petit-Quevilly a été profondément troublé par les progrès de la peinture sur verre. Tout dans son œuvre relève de l'art du vitrail : les médaillons ronds à fonds bleus qui enferment chaque scène, les roses et les verts des costumes, enfin la riche végétation ornementale qui court entre les médaillons. L'imitation est manifeste. L'artiste d'ailleurs, qui avait

conservé le sens de la décoration monumentale, a adouci tous les tons et n'a pas cherché à lutter d'éclat avec son modèle.

Une chapelle de l'église Saint-Quiriace, à Provins, offrait encore, il y a quelques années, des restes de peintures où l'influence du vitrail était aussi manifeste qu'au Petit-Quevilly. Un beau dessin ornemental s'enlevant sur un fond bleu semblait avoir été copié sur la bordure d'une verrière.

Dans la France entière, on trouve des restes de cette peinture du XIIIe siècle, plus chaude, plus colorée, où le rouge et l'azur dominent. Un médaillon à personnages de l'église Saint-Émilion dans la Gironde est tout à fait typique.

Il ne faut pas croire cependant que les vieilles méthodes aient disparu soudain. Dans certaines régions un peu éloignées, les peintres restaient fidèles à la grave harmonie de l'ocre jaune, de l'ocre rouge, du gris et du blanc. L'église Saint-Crépin d'Évron dans la Mayenne, dont l'abside fut décorée au XIIIe siècle d'un Christ en majesté entouré d'anges et de saints, nous montre un artiste qui reste fidèle au passé. Il ignore les bleus, les verts, les vermillons, les ors, toute la gamme nouvelle des couleurs.

Dans le même département, la chapelle de Pritz conserve une série de petites fresques du XIIIe siècle, consacrées aux travaux de chaque mois, dont la tonalité est aussi simple. Beaucoup de fresques du XIIIe siècle présentent des caractères analogues. Jusqu'à la fin du XIVe siècle et même jusqu'au XVe on retrouve la sobriété des écoles romanes. La plupart du temps les artistes ne se donnent même pas la peine de peindre le fond : ils se contentent de l'orner d'un semis d'étoiles rouges ou noires. C'est dans les petites églises de campagne, à Chassy, dans le Cher, ou à Verneuil, dans la Nièvre, par exemple, que se conservent le plus longtemps les anciennes méthodes. A la fin du XIVe siècle le sujet favori des artistes rustiques sera le « Dit des trois morts et des trois vifs ». Trois jouvenceaux pleins de vie rencontrent trois cadavres qui se sont levés du tombeau pour apprendre aux joyeux compagnons que la mort nous frappe à tout âge. Un peu d'ocre, des traits noirs qui cernent les figures, des fonds blancs semés d'étoiles font tous les frais de ces peintures qui ne laissent pas d'être décoratives.

Dans d'autres régions, on assiste à la lutte de l'ancienne et de la nouvelle école. — La chapelle des Jacobins à Agen nous offre un bon exemple de l'emploi des deux méthodes dans le même monument. Les parois sont décorées suivant l'ancienne formule, c'est-à-dire à l'aide du brun-rouge, du jaune, du noir et du blanc. La belle bordure de feuillage, que Viollet-le-Duc a rendue célèbre, ne comporte pas d'autres couleurs. Mais, dans les parties hautes de l'édifice, le peintre, pour lutter avec la lumière des vitraux, a dû recourir aux couleurs vives. Le bleu, le pourpre et le vert couvrent les voûtes et les nervures.

Bannis des églises gothiques, les procédés de l'ornementation romane se conservèrent dans l'architecture féodale du XIIIe siècle. Les manoirs qui n'avaient pas de vitraux pouvaient rester fidèles aux couleurs du passé. Les voûtes des tours de Bourbon-l'Archambault (Allier) avaient reçu un simple dessin d'appareil couleur d'ocre, relevé par des fleurs de lis brun-rouge.

Les salles des donjons paraissent avoir été décorées suivant un sys-



Fig. 287. — Scène tirée d'un roman de chevalerie. Château de Saint-Floret (Puy-de-Dôme).

(D'après Gelis-Didot et Laffillée.)

tème uniforme. Dans le haut, une bande qui occupe environ le tiers de la hauteur totale est ornée de cavaliers qui joutent ou combattent. Sur le reste du mur, une tenture aux plis réguliers est simulée. On sent que la peinture est ici un pis aller et qu'elle s'efforce de remplacer les tapis qu'on voyait sans doute dans les riches manoirs. M. Laffillée a émis l'idée ingénieuse que la tapisserie de Bayeux pourrait bien avoir été la partie haute d'une décoration de ce genre. Les peintres d'ailleurs ne visèrent point au trompe-l'œil et ne cherchèrent pas à imiter la richesse des étoffes orientales. Grâce à eux, le baron avoue sa pauvreté avec une mâle fierté. Les peintures de ce genre qui se sont conservées sont très sobres, les bleus en sont bannis. L'harmonie est obtenue à l'aide des ocres, des gris et parfois des verts. A Cindré, dans l'Allier, on voit un tournoi. Des

chevaliers qui portent le casque du temps de saint Louis joutent avec ardeur, et la longue housse de leurs chevaux flotte au vent. A Pernes (Vaucluse), dans la tour Ferrande, un chevalier lutte avec un nègre : composition épique inspirée par quelque chanson de geste que nous ignorons. Enfin en Auvergne, au château de Saint-Floret se voit une mystérieuse histoire de chevalerie : un Lancelot, un Tristan ou quelque héros de la Table Ronde[1], qui porte un écu blanc et noir, a rencontré son ennemi dans une forêt; il l'a désarçonné et il va le tuer; une jeune femme à cheval regarde et fait un geste d'effroi. Un fond brun-rouge achève de



Fig. 288. — Vierge encensée par des anges. Cathédrale de Clermont.
(D'après Gelis-Didot et Laffillée.)

donner à la scène un caractère tragique. L'armure des chevaliers indique que l'œuvre est du xive siècle. Au xive siècle, d'ailleurs, il était encore d'usage de faire peindre dans les grandes salles des combats de chevaliers, comme le prouvent les anciens documents qui ont été conservés sur les châteaux de Mahaut, comtesse d'Artois. Une image de sainteté figure parfois à côté de ces peintures chevaleresques. A la tour Ferrande, on voit un saint Christophe qui, suivant la croyance du moyen âge, empêchait de mourir dans la journée celui qui l'avait contemplé le matin.

A mesure qu'on avance dans le xive siècle, on voit la décoration de-

1. Des inscriptions mutilées, relevées par Anatole d'Auvergne, parlent de Galaad, de (Tristan) de Léonais, du royaume de Cornouaille et de la Forêt périlleuse. Il y avait une quarantaine de fresques.

venir de plus en plus fragmentaire. Le système imaginé au XIIIe siècle semble lui-même se dissoudre. Dans nos cathédrales, on se contente désormais de peindre la clef de voûte. On voulait évidemment faire honneur à la pièce maîtresse de la construction, à celle qui maintient l'équilibre. Les clefs de voûtes étaient souvent des chefs-d'œuvre de sculpture, que le peintre rehaussait des plus vives couleurs. Il y employait le rouge, le bleu, le vert et l'or. Il ne se contentait pas de peindre la clef elle-même, il peignait aussi l'amorce des quatre nervures qu'elle réunit, pour bien indiquer sa fonction. Dans le reste de l'édifice, la peinture se subordonne de moins en moins à l'architecture. On voit qu'elle est en train de devenir un art indépendant. L'artiste peint, sur un pilier ou sur un mur, un morceau isolé, une belle icône qu'il veut faire admirer. Dans l'église d'Ébreuil, on voit ici un saint Blaise, un saint Laurent, un saint Antoine, ailleurs un saint Georges à l'armure éclatante. Chaque morceau est peint avec soin, mais le sens de la grande décoration est perdu. Dans la cathédrale de Clermont, mêmes errements. On peint sur un mur nu une madone encensée par des anges; un peu plus loin, c'est un chanoine agenouillé aux pieds de la Vierge. Les deux peintures sont belles : au XIVe siècle elles devaient éblouir par l'éclat des ors, des pourpres et des bleus; mais déjà elles font pressentir le tableau qu'on accrochera aux murs de l'église.

On étudiera dans la seconde partie de ce tome, l'évolution de la peinture au cours du XIVe siècle.

LA PEINTURE MURALE EN SUISSE[1]

Epoque romane. — En Suisse, comme dans les pays voisins, les architectes de l'époque romane réservaient de grandes surfaces à la peinture.

Le couvent de Saint-Gall était resté, malgré son déclin, une des maisons religieuses les plus importantes de la Suisse. La Légende de saint Gall, l'Arbre de Jessé, le Jugement dernier y étaient figurés. Ces ensembles ont toutefois disparu, et le couvent ne conserve aujourd'hui, en fait de peintures, que des monuments illustrés dont le style ne diffère pas des productions contemporaines de l'Europe centrale.

Le sol helvétique offre encore intact un curieux spécimen de peinture daté du XIIe siècle, le plafond de l'église de Zillis (canton des Grisons). Ce plafond se compose de 153 caissons décorés, à l'extérieur, de monstres symboliques, et, à l'intérieur, de scènes empruntées aux Évangiles. Les animaux imaginaires rappellent les motifs analogues qu'on rencontre sur

1. Par M. Conrad de Mandach.

les chapiteaux et dans les manuscrits de cette époque. Quant aux épisodes bibliques, ils sont traités de différentes manières, les uns, d'une mise en scène sommaire, s'inscrivent dans un seul caisson; les autres se déroulent avec une grande abondance de détails sur une suite de plusieurs compartiments. C'est le cas, par exemple, de la Cène et de l'Adoration des Mages. L'artiste a donc élargi ou rétréci son cadre suivant le caprice de son inspiration, ou, ce qui est plus probable encore, d'après un modèle qu'il avait sous les yeux. Ces peintures sont dépourvues de tout relief et se rapprochent, par le style, des enluminures du temps, en particulier du *Hortus deliciarium* d'Herrade de Landsberg († 1195).

Comment expliquer l'existence de cet important ensemble, si ce n'est par sa situation sur un des passages alpestres les plus fréquentés au moyen âge, celui du Splügen? Un artiste italien se rendant en Allemagne, ou un peintre allemand en route pour l'Italie, aura sans doute exécuté ce monument pendant son voyage. Quoi qu'il en soit, nous avons là un témoignage précieux des échanges entre le Nord et le Midi qui ont tant contribué à stimuler le mouvement artistique à l'époque des Hohenstaufen.

Outre cet ouvrage, la Suisse possède quelques fragments de peinture romane. Les églises de Zillis, de Biasca et de Santa Maria di Torello (canton du Tessin) présentent sur leurs façades la figure gigantesque de saint Christophe, qui — d'après la croyance populaire — préservait de mort subite les fidèles ayant aperçu son effigie de grand matin. L'abside de l'église de Montcheraud (canton de Vaud) est décorée de peintures figurant le Christ entre les Apôtres. Ces figures, de style archaïque et d'une belle harmonie de tons, sont datées de la fin du XIe siècle.

Les couvents d'Einsiedeln et d'Engelberg (ce dernier fondé en 1120) conservent des manuscrits à miniatures de valeur inégale, dont l'intérêt ne dépasse pas celui des enluminures de Saint-Gall. Toujours est-il que les fondations religieuses monopolisaient alors la vie artistique en Suisse. Elles ont donné asile à des ouvrages de décoration dont toute trace a disparu de nos jours[1].

ÉPOQUE GOTHIQUE. — A l'époque gothique, la peinture murale rivalisait avec l'art du vitrail pour donner aux intérieurs un aspect attrayant. La plupart des ensembles n'ont pas résisté aux injures du temps et des hommes. A la fin du XIXe siècle, plusieurs cycles ont toutefois été découverts sous le crépi, et l'on compte actuellement un nombre assez considérable de peintures gothiques en Suisse. Il y existe dix-sept ensembles de peinture religieuse attribués au XIVe siècle. Les ouvrages les plus importants se trouvent dans la chapelle du château de Berthoud (canton

1. Voyez J.-R. Rahn, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*, Zurich, 1876, p. 287 et suiv.



Phot. de l'Phot. Ges. Zurich

FIG. 289. — FRAGMENT DU PLAFOND DE L'ÉGLISE DE ZILLIS (CANTON DES GRISONS).

de Berne), dans celle de Saint-Gall, à Stammheim (canton de Thurgovie), dans l'église de Saint-Arbogast à Winterthur, dans la crypte de la cathédrale de Bâle, dans la salle du Chapitre de Notre-Dame à Zurich et dans l'église de Kappel (canton de Zurich).

Le style de ces œuvres varie suivant la capacité des artistes qui les ont exécutées. Il se rattache, en général, à celui des vitraux. Le dessin en est sobre et ne manque pas d'aisance, tout en étant assujetti aux lois inexorables des inflexions gothiques. Le coloris est peu varié et appliqué sans aucune recherche de modelé.

A Berthoud, les peintures peuvent être datées du commencement du XIV[e] siècle. Elles représentent des scènes de la Vie du Christ et des saints. Les figures y sont grossières et dépourvues d'expression. Leurs contours sont fortement accusés en rouge ou en noir.

Les peintures de Notre-Dame à Zurich ont disparu au cours du XIX[e] siècle. Il en existe toutefois d'anciennes copies qui permettent d'apprécier le talent de leurs auteurs. Dans un des paysages, on reconnaît la chaîne de l'Albis, et cet effort pour reproduire un paysage de haute montagne mérite d'être noté, car il est un des premiers essais qui ont conduit, un siècle plus tard, la peinture suisse à découvrir le paysage alpestre et à le rendre avec les jeux de lumière qui constituent son principal attrait.

Dans le couvent de Kappel, les Gessler de Brunegg ont fait exécuter une Crucifixion, au-dessus de laquelle s'étend, en guise de tapisserie, une peinture reproduisant par intervalles égaux le motif des armes de cette famille. Comme dans les vitraux de Königsfelden, le sens héraldique du temps se révèle ici d'une façon supérieure. La scène de la Crucifixion offre un singulier mélange d'émotion contenue et de rythme. Si les têtes sont trop grandes par rapport aux corps, on ne peut s'empêcher d'admirer l'expression vivante des figures et la beauté des gestes.

Bâle a toujours été un centre d'art important. Au XIV[e] siècle, il s'y était même formé une pépinière d'artistes qui travaillèrent dans toute la région. En 1321, l'enlumineur Berthold répondit à un appel des Cisterciens d'Aldersbach, en Bavière, et, en 1347, le peintre Jean Muttenzer fut appelé à Berne pour y décorer l'église paroissiale. A Bâle, il ne reste toutefois plus, en fait de peinture de ce temps, que des fragments dans la crypte de la cathédrale. Ils furent exécutés après le tremblement de terre de 1356 qui détruisit une partie de l'édifice et en nécessita la réfection. Les plus anciennes d'entre elles figurent des épisodes de la Vie du Christ et des patrons de l'église. La composition y est sobre, le dessin correct; les draperies, presque toutes verdâtres, présentent des plis harmonieux qui accusent le style gothique dans son premier développement. Plusieurs figures, en particulier celles des saints, ont une suavité d'expression qui rappelle les douces évocations de l'école de Cologne. D'autre part, le

peintre cherche à caractériser les personnages mis en scène. Joseph, dans la *Fuite en Égypte*, révèle à première vue sa sollicitude paternelle; les bourreaux et les mendiants, dans les scènes de martyre, ont des visages vulgaires sans toutefois que leurs traits soient poussés jusqu'à la caricature.

D'autres fresques plus récentes reproduisent des épisodes de la Vie de la Vierge. Le dessin moins soigné, le modelé maladroit y accusent un artiste plus jeune et moins habile.

Enfin, une troisième série de peintures dans l'abside de la crypte a fait l'objet d'une restauration qui leur a enlevé leur cachet primitif.

Dans le canton du Tessin, les influences italiennes se font sentir autant que les influences allemandes à Bâle. Une peinture murale à Saint-Biagio de Bellinzona est consacrée à saint Christophe et rappelle par sa décoration les travaux des frères Cosmati, à Rome. Le dessin est plus développé, le coloris plus profond et plus nuancé que dans le nord de la Suisse. L'ensemble se ressent des progrès que faisait alors l'art italien.

A côté de la peinture religieuse, les sujets profanes s'imposaient aux artistes du XIVe siècle dans les demeures seigneuriales ainsi que dans les villes où l'indépendance et le commerce amenaient une aisance croissante. Les écussons des familles, peints au plafond, alternaient avec des scènes empruntées aux poèmes des trouvères, à la vie rustique, aux épisodes guerriers et aux occupations journalières. Un des exemples les plus frappants de peinture profane se trouvait dans la maison « Zum Loch », à Zurich, et a été transporté récemment au Musée national suisse. Le plafond à travées est décoré d'écussons et, sur les parois, on voit se dérouler plusieurs épisodes rendus d'une façon très sommaire. L'effet décoratif de cet ensemble est charmant, tant par la distribution des masses que par l'harmonie des teintes.

D'autres décorations de ce genre se trouvent dans la « Herrenstube », à Diessenhofen, au château de Maxenfeld (canton des Grisons), et nous possédons les descriptions de plusieurs cycles qui ornaient des maisons de Constance, de Winterthur, ainsi que le château de Liebenfels (canton de Thurgovie). Toutes révélaient sous une couleur un peu rude les distractions dont une société encore jeune remplissait ses loisirs.

La miniature. — Au XIVe siècle, les couvents de Bénédictins, tels que celui de Saint-Gall et d'Engelberg, dans lesquels l'art de la miniature avait été cultivé avec un soin particulier, commencent à dégénérer. Le mot d'ordre appartient désormais aux frères de Cîteaux et aux Franciscains, dont l'effort porte sur un autre domaine que celui de l'art. En même temps, les municipalités se développent et l'instruction commence à se répandre dans les milieux profanes. De ces nouvelles tendances naît le commerce de la librairie, qui porte sur les ouvrages calligraphiés et

ornés de miniatures. Si, d'une part, l'art de l'enluminure s'abaisse au rang d'un produit de vente courante, d'autre part, la variété des ouvrages écrits augmente et s'étend aux sujets profanes, surtout aux chants des trouvères.

Une des œuvres les plus importantes de cette série est la collection de poèmes ayant appartenu aux chevaliers Manesse, de Zurich. Elle se trouvait autrefois à la Bibliothèque nationale de Paris et fait aujourd'hui partie de la Bibliothèque de Heidelberg. Ce volume in-folio contient 141 images en pleine page qui précèdent les chants des divers poètes (voir p. 570). Les sujets représentés sont les mêmes qu'on remarque dans les fresques du temps : portraits d'empereurs, de rois, de princes et de chevaliers, scènes de chasse, de guerre, d'amour. L'exécution porte le cachet d'un art plein de jeunesse et de vie. Les figures peu caractérisées ont toutes des traits féminins. C'est à peine si l'on distingue autrement que par leurs costumes les chevaliers des belles dames auxquelles ils apportent le tribut de leur admiration. Les différences hiérarchiques entre grands seigneurs et humbles chevaliers sont naïvement indiquées par des proportions différentes, quoique les personnages soient ordinairement sur le même plan. La composition est d'une simplicité primitive, et le décor composé d'architecture et d'arbres est rendu d'une façon sommaire. Plusieurs scènes, qu'il serait trop long de décrire ici, présentent un intérêt très spécial et mettent en lumière les coutumes chevaleresques du temps.

Une autre œuvre héraldique de premier ordre est conservée aujourd'hui au Musée de Zurich et contient une série d'armoiries qui constituent une des pièces les plus anciennes de ce genre. De nombreux écussons appartenant aux familles nobles de la contrée s'alignent les uns à côté des autres. Ils sont dépourvus du heaume, ce qui les date du début du XIVe siècle. Des manuscrits suisses, à Munich (*Tristan*, cod. germ. 51) et à la Bibliothèque de Saint-Gall (nº 302), se rapprochent de la collection Manesse et révèlent la prospérité dont bénéficiait en Suisse l'enluminure profane.

LA PEINTURE DU XIe AU XIVe SIÈCLE EN ESPAGNE[1]

Peintures murales. — Les monastères du nord de l'Espagne, dans lesquels les études isidoriennes avaient eu, après l'invasion musulmane, une véritable renaissance, furent du IXe au XIIe siècle des écoles de copistes et de miniaturistes. Au temps où les sculpteurs d'Oviedo et de Léon ébauchaient encore leurs informes bas-reliefs, les moines qui enluminaient à l'envi le commentaire de l'Apocalypse composé par le moine espagnol

1. Par M. Émile Bertaux.

Beatus combinèrent des formules irlandaises et des détails moresques[1] dans une imagerie bariolée dont la brutalité ne manque pas de force. Il ne reste aucune peinture murale qui ait le dessin énergique et les couleurs violentes de ces Apocalypses.

Les grandes figures peintes dans les niches du chœur qui fut ajouté



FIG. 290. — Peintures murales du XII[e] siècle dans le chœur de l'église du « Cristo de la Luz », à Tolède.
(D'après les *Monumentos Arquitectonicos de España.*)

vers la fin du XII[e] siècle au mihrab voûté d'une mosquée de Tolède, pour former la petite église du « Cristo de la Luz », représentent un art local qui ne relève directement ni des traditions monastiques de la Navarre ou de la Castille, ni des influences byzantines. Les saintes représentées debout, avec des gestes d'orantes et voilées de blanc, le prêtre sans nimbe, vêtu d'un manteau rouge, coiffé d'un étroit turban, et tenant à deux mains

1. Dans un manuscrit provenant de Saint-Sever (Landes) et qui se rattache directement à la série des manuscrits espagnols du XI[e] siècle, les cavaliers de l'Apocalypse sont représentés par des « martichores » pareilles aux monstres sculptés sur les chapiteaux de Silos. (Cf. t. I[er], 2[e] partie, p. 573).

un bâton noueux, forment un groupe d'images unique dans le moyen âge chrétien. Sans doute les fidèles qui ont vu peindre ces fresques portaient les mêmes costumes orientaux quand ils venaient prier dans la mosquée transformée en église.

Dans l'Aragon et la Catalogne, quelques chercheurs, comme Carderera, ont signalé vers le milieu du XIXe siècle des peintures murales qu'ils attribuaient à des époques très reculées. La plupart de ces peintures ont disparu depuis lors ; d'autres, comme celles de San Pere de Tarrassa, ne



Phot. Bertaux.

Fig. 291. — Fresques du narthex de San Isidro de Léon.

sont que des ouvrages grossiers et populaires du XIVe ou du XVe siècle. Pourtant la Catalogne a conservé des restes précieux de peintures du XIIe siècle. Les plus remarquables décorent l'abside de l'église de Pédret. On y voit les cinq Vierges sages et les cinq Vierges folles (*quinque fatue*), debout à droite et à gauche d'une reine nimbée, assise sur une basilique. Cette reine est l'Église; elle est représentée dans la petite église catalane comme sur les rouleaux d'*Exultet* de l'Italie méridionale (cf. t. Ier, 2e partie, p. 810 et suiv.). Les figures mêmes des Vierges sages et des Vierges folles ont une ressemblance fort curieuse avec des fresques italiennes de la fin du XIe siècle, celles de la crypte de Saint-Clément, à Rome, et de la crypte d'Ausonia (province de Gaète).

L'Espagne ne possède qu'un ensemble de peintures murales qui puisse être rapproché de ceux que la France a conservés. Ce sont les fresques qui décorent le narthex de San Isidro de Léon. Elles sont répar-

ties sur la pente basse de la façade de l'église, sur un mur latéral du narthex et revêtent la plus grande partie des voûtes qui abritent les sarcophages des rois. Le cycle comprend des scènes évangéliques, disposées sans ordre bien défini : Annonciation aux bergers, Massacre des Innocents, Fuite en Égypte, Cène, Baiser de Judas, Reniement de saint Pierre, Crucifiement; des motifs apocalyptiques : saint Jean à genoux devant le Christ qui donne le livre des visions à un ange, tandis que deux glaives sortent de sa bouche; les sept chandeliers, les sept églises; le Christ représenté une seconde fois sur son trône, dans un nimbe aux couleurs d'arc-en-ciel, entre quatre figures drapées, dont trois ont les têtes des animaux symboliques. Sur l'une des arcades sont figurés les Travaux des douze mois. L'iconographie des scènes, le dessin très ferme des silhouettes, le coloris dur, les tons d'ocre jaune et rouge, le cerné noir témoignent d'une imitation directe de l'art français. A côté de la Cène et en face du coq du Reniement de saint Pierre, le donateur, l'échanson Martial, s'est fait peindre, une tasse à la main. Ce personnage est un inconnu; des détails de style permettent seuls aujourd'hui de dater les fresques de San Isidro; elles doivent être postérieures d'un demi-siècle environ aux portails de l'église, qui ont été sculptés avant 1147.

Devants d'autel, retables et reliquaires peints. — Si l'Espagne est pauvre en peintures murales du moyen âge, elle a conservé, en revanche, des séries de panneaux peints dont on chercherait vainement l'équivalent en France. Les devants d'autel et les retables qui ont été réunis au musée épiscopal de Vich, et qui proviennent pour la plupart d'églises perdues dans les vallons des Pyrénées, forment une suite qui se développe sans lacunes graves depuis le xi[e] siècle jusqu'à la fin du xiii[e]. Le plus ancien de ces panneaux et l'un des mieux conservés a été trouvé dans le village de Montgrony (n° 9 du Musée; fig. 292). Les peintures représentent dans quatre compartiments disposés à droite et à gauche d'un Christ de Majesté, des épisodes de la légende de saint Martin. Les figurines sont grossièrement peintes avec des taches de rouge sang de bœuf sur un fond d'ocre jaune. Elles ne rappellent que de loin les miniatures des « Apocalypses » espagnoles. Le peintre, qui a raconté selon ses moyens l'histoire du saint vénéré à Tours, doit avoir connu des œuvres françaises qui ont disparu. Le panneau est fort ancien, à en juger par le costume du cavalier et par celui de l'évêque, qui ne porte point de mitre. Les inscriptions sont semblables, par la forme des lettres et leur groupement en monogrammes, à l'épitaphe de saint Dominique gravée sur un chapiteau de Silos vers 1075.

Un devant d'autel trouvé à Vich même (n° 8 du Musée) est composé de façon analogue et représente quatre épisodes de la vie et du martyre de

saint Laurent. L'épigraphie est moins archaïque que sur le panneau de saint Martin. Le pape *Syxtus* porte cette fois la mitre à deux cornes qui a été usitée pendant tout le XIIe siècle. Cependant le fond, bariolé de rouge et de jaune, conserve le coloriage brutal des « Apocalypses », que l'on peut étudier en Catalogne même dans les deux précieux manuscrits de Gérone et de la Seu d'Urgel.

Les mêmes personnages maigres et secs, avec des yeux énormes, reparaissent sur un panneau de la légende de saint André (n° 1615). Un



Phot. de D. M. Fau, Barcelone

Fig. 292. — Retable du XIe siècle, au musée épiscopal de Vich.

panneau analogue et encore plus barbare se trouve au Musée municipal de Barcelone; il représente le Christ avec les douze Apôtres sur un fond jaune.

Dans la série de Vich, ce style primitif se montre affiné et adouci, tant pour le dessin que pour le coloris, sur un panneau (n° 7) qui représente la Vierge sur son trône, avec les Rois mages et six Prophètes. Les encadrements des divers compartiments sont ornés de reliefs en stuc qui imitent des orfrois garnis de cabochons. Le dessin change dans deux panneaux, consacrés l'un à l'histoire de la Vierge, l'autre à celle de sainte Marguerite. Les proportions des figurines sont plus trapues et les visages arrondis. Le coloris reste le même : des teintes plates, vives sans être claires, et toutes cernées ou rayées de traits noirs.

Vers la fin du XIIe siècle, dessin et coloris changent complètement.

Les peintres catalans s'appliquent alors, comme les miniaturistes et les verriers français du même temps, à imiter l'art byzantin. Le musée de Vich donne des exemples frappants de cette influence orientale dont l'explication historique reste à découvrir. Sur un panneau dont quatre compartiments racontent l'histoire de saint Sernin, le patron de Toulouse, et où le saint évêque porte la mitre triangulaire adoptée vers



Phot. Gudiol.

Fig. 293. — Fragment d'un panneau de retable du XIIIe siècle, au Musée épiscopal de Vich.

1175, le Christ qui trône dans l'auréole centrale a le front raviné et le regard menaçant d'un Pantocrator (n° 6). Le modelé à reflets cuivrés, dont les peintres byzantins avaient conservé le secret, remplace les teintes plates et le cerné noir des anciens ateliers « latins » d'Italie et de France. L'imitation des formes byzantines prend une élégance remarquable dans deux panneaux qui représentent l'histoire de la Vierge : l'un, très mutilé, à Vich (n° 4), l'autre, fort bien conservé, au musée municipal de Barcelone. Ces deux peintures peuvent être comparées aux plus remarquables vitraux français du commencement du XIIIe siècle. Des figures de

même style atteignent à des dimensions beaucoup plus grandes sur deux panneaux de Vich dont chacun faisait partie, non plus d'un devant d'autel, mais d'un retable. Le plus curieux d'entre eux montre la Sagesse divine au milieu des dons du Saint-Esprit, représentés par sept colombes, comme sur un vitrail célèbre de la basilique de Saint-Denis. Dans des œuvres de ce genre, la peinture sur panneau rivalise avec la peinture monumentale.

Le style franco-byzantin se perd à son tour dans la peinture catalane vers la fin du XIIIe siècle; les couleurs vives et plates reparaissent, cernées par les contours épais d'un dessin gras, dans des figurines telles que le saint Pierre et le saint Paul du musée de Vich (nos 1 et 2).

Quelques œuvres beaucoup plus délicates, où des peintres de panneaux ont imité le dessin souple et fin et le coloris clair des miniatures françaises du temps de saint Louis, ont été retrouvées en Navarre et jusque dans la Nouvelle-Castille. Un rétable du trésor de la cathédrale de Pampelune, qui représente le Crucifiement, au milieu d'une série de figures symboliques et d'une assemblée de prophètes et d'évêques, a été donné par un prélat inconnu qui s'est fait représenter au bas du tableau, dans la pompe d'une audience solennelle. Le style, d'une élégance exquise, est le style français de la fin du XIIIe siècle. Les figurines, discrètement teintées de rose, de bleu cendré et de gris, se détachent à peine sur le fond lavé d'ocre jaune très pâle.

Une œuvre du même style et d'un coloris analogue a été exécutée à Madrid sous le règne d'Alphonse le Savant par un peintre local. C'est un reliquaire de bois peint, grand comme un sarcophage, qui a contenu les reliques du patron de la ville, saint Isidore le Laboureur (*San Isidro labrador*), et qui, après avoir souffert bien des vicissitudes, a trouvé asile dans le palais archiépiscopal. La forme du sarcophage, la division des faces et du couvercle en compartiments formés par des arcatures peintes, rappellent le tombeau de Doña Berenguela, à Las Huelgas. Les groupes disposés dans ces compartiments racontent l'histoire et les miracles du saint. Ils forment un ensemble de scènes de la vie populaire aussi vivantes et aussi pittoresques que les miniatures dont le « roi savant » a fait illustrer ses œuvres et dans lesquelles revit, comme en un royaume de Lilliput, la glorieuse Espagne du XIIIe siècle.

BIBLIOGRAPHIE

I

LA MINIATURE

Pour les ouvrages généraux, voir tome I, 1, p. 427.

France. — L. Delisle, Livres d'images (*Histoire littéraire de la France*, XXXI). — S. Berger, *Mélanges de Paléographie. La Bible française au moyen âge*, Paris, 1884. — Guignard, *Les monuments primitifs de la Règle cistercienne*, Dijon, 1878. — Dehaisnes, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le* XV*e siècle*, Lille, 1886. — Bastard, *Histoire de Jésus-Christ en figures*, gouaches du XIIe au XIIIe siècle conservées jadis à la collégiale de Saint-Martial de Limoges, Paris, 1879. — L. Delisle, *Notice de douze livres royaux*, Paris, 1902; *Notice sur un psautier du* XIII*e siècle appartenant au comte de Crawford* (Bibl. de l'École des Chartes), 1897. — Haseloff, *Les psautiers de saint Louis* (Extr. des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, t. XVIII), Paris, 1899. — S. C. Cockerell, *A psalter and hours executed before* 1270 *for a lady connected with Saint Louis*, probably his sister Isabella of France, founder of the abbey of Longchamp, now in the collection of Henry Yates Thompson, Londres, 1905. — *Psautier de saint Louis*, reproduction des 86 miniatures du ms. lat. 10 526 de la Bibliothèque Nationale; 92 planches avec introduction et notices par Henry Omont, Paris, s. d. — L. Delisle et P. Meyer, *L'Apocalypse en français au* XIII*e siècle*, Paris, 1901 (Société des anciens textes français). — *The Apocalypse of S. John the divine*, represented by figures reproduced in facsimile from a ms. in the Bodleian Library. Printed for the Roxburghe Club, Londres, 1876. — *The Metz Pontifical*, a ms. written for Reinhald von Bar, bishop of Metz (1302-1316), ed. by E. S. Dewick, Londres, 1902. Publication du Roxburghe Club. — E. S. Dewick, On a manuscript Pontifical of a bishof of Metz of the 14th cent. (*Archaeologia*, LIV, 1895). — H. Yates Thompson, *Thirty-two miniatures from the book of Joan II, Queen of Navarra*, a manuscript of the 14th century, Roxburghe Club. Londres, 1899. — S. C. Cockerell, *The book of Hours of Yolande of Flanders*. A ms. of the 14th century in the Library of H. Yates Thompson. Londres, 1905. — (Voir également ci-dessous Angleterre).

Angleterre. — M. E. Thompson, *English illuminated manuscripts*, Londres, 1895. — H. Yates Thompson, *A lecture on some english illuminated manuscripts*, Londres, 1902. — Warner, *Illuminated mss. in the British Museum*, Londres, 1900-1904. — Voir les catalogues de Bibliothèques, surtout ceux de Mr. Montague Rhodes James sur les bibliothèques des collèges de Cambridge, etc., et les deux volumes du catalogue de la bibliothèque de Mr. Henry Yates Thompson, dont le premier est fait par Mr. James, le second par différents collaborateurs. — Ad. Goldschmidt, *Der Alboni-Psalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des* XII. *Jahrhunderts*, Berlin, 1895. — Westlake and Purdue, *The illuminations of Old Testament History in Queen Mary's Psalter*, Londres et Oxford, s. d. — Omont, *Miniatures du Psautier de saint Louis*. Manuscrit lat. 75 A de la Bibliothèque de l'Université de Leyde. Édition phototypique, Leyde, 1902. — *Facsimiles in photogravure of six pages from a Psalter, vritten and illuminated about* 1325 *for a member of St. Omer family in Norfolk*, subsequently (i. 1422 A. D.) the property of Humphrey, duke of Gloucester, and now in the library of Henry Yates Thompson. Londres, 1900. — (Voir également ci-dessus : France.)

Allemagne. — Janitschek, *Geschichte der deutschen Malerei*, Berlin, 1890.

SUD-EST. — Wickhoff, *Beschreibendes Verzeichnis der illustrierten Handschriften in Oesterreich* (I. Hermann, *Die illustrierten Handschriften in Tirol*, Leipzig, 1905; II. Tietze, *Die illustrierten Handschriften in Salzburg*, Leipzig, 1905). — Lind, *Ein Antiphonarium mit Bilderschmuck aus der Zeit des* 11. *und* 12. *Jahrhunderts im Stifte St. Peter zu Salzburg*, Vienne, 1870 (cf. Mitteil. der Central-Commission, 1869). — Neuwirth, Studien zur Geschichte der Miniatur-Malerei in Oesterreich. (*Sitzungsber. der k. Akad. der Wissenschaften zu Wien*. Philos. histor. Classe, 112-113). — Damrich, *Die Regensburger Buchmalerei von der Mitte des* 12. *bis zum Ende des* 13. *Jahrhunderts*. Diss. Munich, 1902. — Damrich, *Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrh. aus Kloster-Scheyern*. Strasbourg, 1904. — Kugler, *Werinher von Tegernsee*. (Kleine Schriften, I).

HERRADE DE LANDSBERG. — M. Engelhardt. *Herrad von Landsberg und ihr Werk Hortus deliciarum*, Stuttgart, 1818. — Ch. Schmidt, *Herrade de Landsberg*. Strasbourg, s. d. — *Hortus deliciarum*, publié aux frais de la Société pour la conservation des monuments d'Alsace. Texte par A. Straub et G. Keller. Strasbourg, 1901.

MSS. DE SAINTE-HILDEGARDE. — Oechelhæuser, *Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg*, II. Heidelberg. — A. v. d. Linde, *Die Handschriften der kgl. Landesbibliothek in Wiesbaden*, Wiesbaden, 1877.

MSS. DE WEINGARTEN. — Haseloff, *Deutsche Literatur-Zeitung*, 1905, p. 1998 et suiv.

BAS-RHIN, SAXE, THURINGE. — *ÉCOLE DE COLOGNE.* — Voir le catalogue de l'Exposition rétrospective de Düsseldorf en 1904 (Notes de M. Haseloff). — Aldenhoven, *Geschichte der Kölner Malerschule*, Lübeck, 1902.

ÉCOLES SAXONNES ET THURINGIENNES. — Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des* XIII. *Jahrhunderts*, Strasbourg, 1897. — Haseloff, *Die mittelalterliche Kunst*. Cf. Döring und Herr, *Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen*, Magdebourg, 1905. — Weha, *Miniaturen aus dem Psalterium der hl. Elisabeth in Cividale*, 54 Originalaufnahmen. Text von H. Swoboda, Vienne, 1898. — Beissel, Ein Missale aus Hildesheim und die Anfänge der Armenbibel (*Zeitschrift für christl. Kunst*, XV, 1902). — Dobbert, Das Evangeliar im Rathause zu Goslar (*Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen*, 1898).

BOHÊME. — Wocel, *Willislaws Bilderbibel*, Prague, 1871. — Max Dvorak, Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt (*Jahr. der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 1901, p. 35).

MANUSCRITS LAIQUES. — G. Irmer, *Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII im Bildercyclus des Codex Balduini*, Berlin, 1881. — F. X. Kraus, *Die Miniaturen der Manesséschen Liederhandschrift*, Strasbourg, 1887. — Oechelhæuser, *die Miniaturen...*, III. — *Die Weingartner Liederhandschrift*, herausgeg. vom Literar Verein in Stuttgart, V. — Amira, Die grosse Bilderhandschrift von Wolframs Willehalm (*Sitzungsber. der Bayer. Akad. der Wissenschaften*, 1903). — Amira, *Die Dresdener Bilderhandschrift des Sachsenspiegels*, Leipzig, 1902-1905. — Amira, Die Genealogie der Bilderhandschriften des Sachsenspiegels (*Abhandl. d. philos.-philol. Classe der k. Bayer. Akad. d. Wissenschaften*, 1902).

BIBLIA PAUPERUM, etc. — Heider, Beiträge zur christl. Typologie (*Jahrb. d. k. k. Central-commission*, V, 1861. — Camerina und Heider, *die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian*, Vienne, 1863. — Laib und Schwarz, *Biblia pauperum* (nach dem Original in der Lyceumsbibl. in Constanz), Zurich, 1867.

II

LA PEINTURE SUR VERRE ET LA PEINTURE MURALE

France. — Voir tome I, p. 813.

Suisse. — Rahn (Dr J. Rudolf), *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*, Zurich, 1876, in-8° p. 586 et suiv. — Rahn (J. R.), *Die Glasgemälde in der Rosette der Kathedrale in Lausanne*, dans les *Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft Zürich*, 1878-80. — Rahn (J. R.) et Lehmann (H.), *Die schweizerischen Glasgemälde in der Vincent'schen Sammlung in Konstanz*, dans les *Mitteil. der antiq. Ges. Z.*, tome XXII, 1890, in-4°, p. 259 et suiv. (Bibliographie détaillée des vitraux suisses, complétée dans *l'Indicateur des antiquités suisses*, Zurich, 1900, in-8°, p. 69 et suiv.). — Rahn (J. R.), *Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz*, dans les *Mitteil. der antiq. Ges. Z.*, 1881-1886. — Rahn (J. R.), *Deux suites de peintures profanes du XIVe et du XVe siècle* dans les *Monuments de l'Art suisse*, Genève, 1902, in-4°. — Durrer (Robert), *Der mittelalterliche Bilderschmuck der Kapelle zu Waltalingen bei Stammheim, Zwei Bildercyklen aus dem Anfang des XIV. Iahrhunderts.* (*Die Gallus Kapelle in Oberstammheim und die Herrenstube in Diessenhofen*), dans les *Mitteil. der antiq. Ges. Z.*, 1898, 1899, 4°; — *Die Wappenrolle von Zürich, ein heraldisches Denkmal des XIV. Jahrhunderts*, 25 planches en couleur publiées par l'*Antiq. Ges. Z.*, s. d. — Lehmann (Hans), *Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz*, I. Teil. *Ihre Entwicklung bis zum Schlusse des 14. Jahrhunderts*, dans les *Mitteil. der antiq. Ges. Z.*, 1906 (aperçu complet de l'histoire du vitrail en Suisse). — Kraus (J. X.), *Die Miniaturen der Manesse'schen Liederhandschrift.* (Reproductions en facsimilé), Strasbourg, 1887, in-fol.

La peinture, du XIe au XIVe siècle en Espagne. — *Monumentos arquitectónicos de España*, nouv. édit., 1905. Monuments chrétiens de Tolède. — J. Gudioll y Cunill, *Nociones de arqueología sagrada catalana*, Vich, 1902. — Du même : *Catálogo del Museo arqueológico artístico episcopal de Vich*, Vich, 1893.

CHAPITRE IV

LA PEINTURE ITALIENNE AVANT GIOTTO[1]

Les traditions latines et les influences grecques a Rome; mosaïques et peintures de l'époque romane. — Dès le commencement du XII[e] siècle on entrevoit, dans l'Italie entière, un réveil artistique. Cet art roman, qui pousse de toutes parts des jets vigoureux, ne s'égaie sans doute pas de fleurs bien délicates; à la végétation de rudes sculptures qui revêt les portails des cathédrales nouvelles commence à répondre, le long des nefs et des voûtes, un décor peint où l'ornement stylisé s'associe aux compositions pieuses; mais la bonne volonté est plus évidente encore que le talent. D'où peuvent venir les influences d'art, et où se concentrent-elles? Si l'on essayait de dresser une carte de l'Italie artistique vers cette époque, on serait surpris d'y trouver peu de grands espaces absolument vides. Les jeunes républiques batailleuses et commerçantes, que l'on imagine plus préoccupées d'assurer leur existence que de l'orner, ne négligent point de marquer leurs avantages de guerre ou d'argent par des constructions nouvelles, que décorent les artistes locaux. Au nord, Venise apparaît comme un prolongement de Byzance sur les rives de l'Adriatique; la basilique de Saint-Marc, déjà toute éblouissante de mosaïques et de marbres précieux, a été consacrée en 1095. En 1112 est exécutée à Ravenne la grande mosaïque de la cathédrale (dépecée au XVIII[e] siècle); vers le même temps, l'abside de la basilique de Saint-Ambroise de Milan est revêtue d'une mosaïque assez barbare où le Christ trône entre les saints Protais et Gervais, et où saint Ambroise est représenté deux fois, célébrant la messe à Milan et assistant aux obsèques de saint Martin à Tours. A Vérone, le Musée conserve des fragments de fresques du XII[e] siècle; à Reggio, nous savons que la façade de la cathédrale fut ornée de peintures, admirées au point que le muni-

1. Par M. André Pératé.

cipe prohiba d'allumer du feu sur la place, de crainte que la fumée ne les gâtât; à Modène aussi, la cathédrale reçut des peintures, dont il subsiste quelques figures d'anges. A Bologne, on trouve en 1090 le nom d'un *Gandulfinus pictor*; à Parme, dès 1068, un Éverard, prêtre et peintre. Là aussi, comme à Reggio, la façade de la cathédrale était toute peinte. Jusqu'en des recoins perdus au pied des hautes Alpes, les bénédictins ont laissé une trace durable de leur passage : à San Pietro di Civate, une petite église construite par eux abrite encore des figures de style grec. Puis c'est la Toscane, avec Pise et Sienne, riches en artistes plus que toutes autres cités; avec Florence, où l'on rencontre en 1066 le nom de Fra Rustico, clerc et peintre, en 1112 celui de Girolamo di Morello, en 1191 celui de Marchisello. Plus bas, c'est Rome, qui, tout affaiblie, déchirée, dévastée, garde encore la majesté de la puissance papale. Au delà du Saint-Empire, la fertile Campanie et les villes apuliennes, et, plus au sud, les régions à demi sauvages où les moines basiliens s'enferment dans leurs grottes pour en tapisser les parois de peintures semblables à celles de l'Athos, conduisent vers la Sicile, cette autre Grèce, où vont surgir d'admirables monuments byzantins.

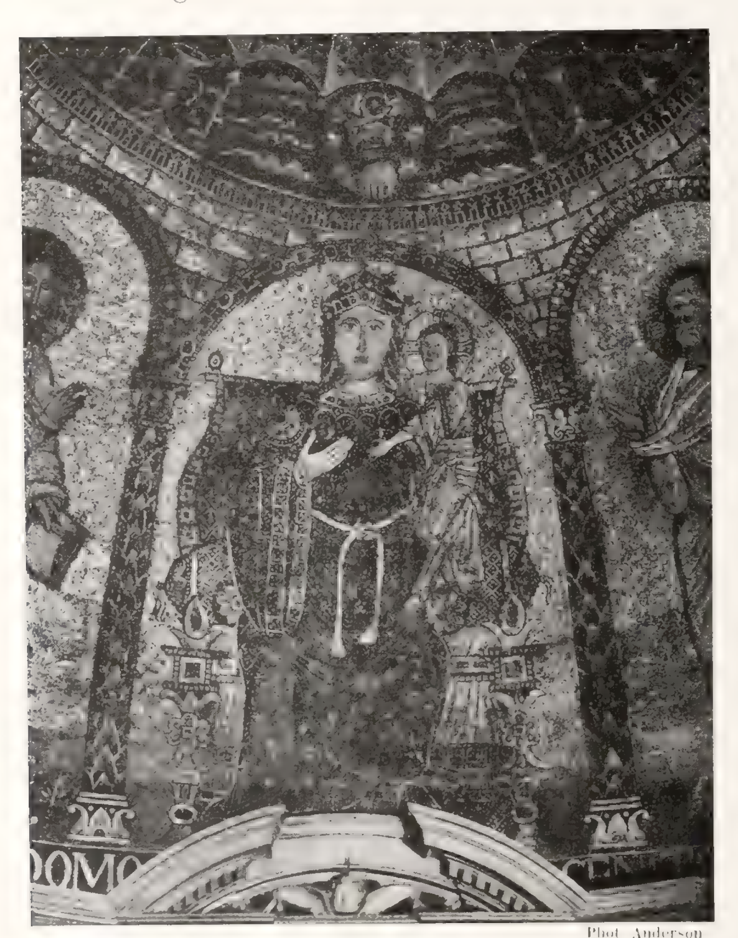
La plupart des artistes, nous l'avons déjà vu, sont dirigés par les ordres monastiques établis dans la péninsule; il serait plus juste de dire qu'ils appartiennent alors au seul ordre des bénédictins, dont les monastères, du sud au nord, regardent tous vers le Mont Cassin. Les cisterciens, qui vers la fin du XII[e] siècle apporteront de France les premiers éléments de l'art gothique, ne seront que des architectes; les bénédictins sont des peintres. Enlumineurs et fresquistes, ils ont un enseignement et une tradition d'art; mais leurs propres ressources deviennent insuffisantes, s'il s'agit de renouveler les grands décors qui firent la beauté des basiliques romaines jusqu'aux temps carolingiens. La mosaïque n'est plus un art latin, c'est un art grec, que seuls connaissent encore les praticiens de Constantinople ou de Venise. C'est à des artistes de Constantinople que l'abbé Didier, l'illustre rénovateur des arts au Mont Cassin, avait, dès le XI[e] siècle, demandé le secret de techniques abolies. Devenu pape sous le nom de Victor III, il régna trop peu, et en des moments trop troublés, pour pouvoir enrichir Rome d'édifices aussi splendides que ceux du Mont Cassin; mais, parmi ses successeurs immédiats, Pascal II et Calixte II s'occupèrent à déblayer les ruines accumulées dans la Ville sainte. Pascal éleva la nouvelle basilique de Saint-Clément sur les piliers de la basilique primitive aux trois quarts enfoncée dans le sol. Il y transporta les anciennes clôtures du chœur et les ambons au monogramme de Jean VIII, et orna l'abside d'une des plus belles et tout à la fois des plus singulières mosaïques que l'on puisse voir dans une église romaine. La Croix,

où est attaché le Christ, représenté mort et la tête inclinée, contrairement aux règles de l'iconographie byzantine (peut-être est-ce l'effet d'une restauration postérieure), porte en même temps douze colombes, les Apôtres. Elle sort d'une large touffe d'acanthe aux feuilles robustes, d'où s'élancent à droite et à gauche de grands rinceaux de feuillage tout pareils à ceux dont fut ornée, au IVe siècle, une des absides du baptistère du Latran (voir t. Ier, p. 46). Sur le fond d'or où serpentent leurs volutes, il y a des oiseaux qui s'ébattent, de petits amours qui jouent, des scènes pastorales, et les figures des quatre Docteurs de l'Église. A la base de la grande touffe d'acanthe jaillissent les quatre fleuves, où boivent les cerfs mystiques et toute sorte d'oiseaux. Au sommet de l'abside se déploie l'éventail multicolore où l'on voit dans un médaillon la main du Père qui bénit. Enfin une zone inférieure enferme, selon la tradition classique, l'Agneau divin debout sur un tertre, entre les douze brebis qui sortent de Jérusalem et de Bethléem. Tout rappelle ici les souvenirs des plus vieilles et des plus belles mosaïques romaines, celles de Sainte-Constance, du Latran, de Saint-Pierre; et plus on analyse les détails, plus on se sent porté à croire que l'on n'a vraiment pas affaire à une création nouvelle, ou même à une imitation d'une œuvre disparue, mais plutôt à un remaniement et à une mise en place d'une mosaïque déjà existante, à peine modifiée et accrue. Ainsi le premier travail d'un atelier de mosaïstes installé à Rome au début du XIIe siècle n'aurait été qu'une restauration. Il n'en est pas de même du décor de l'arc absidal, où les symboles des Évangélistes flottent dans les nues autour du buste du Sauveur, où saint Pierre et saint Clément siègent en regard de saint Paul et de saint Laurent, tandis que, plus bas, Isaïe et Jérémie déploient de longs rouleaux de parchemin. Si l'esprit de la composition est antique, il semble bien que l'exécution en soit assez récente, et peut-être même postérieure d'un siècle aux travaux de Pascal II.

Calixte II ne fit pas exécuter de mosaïques, mais les peintures dont il enrichit le Latran, si elles n'avaient lamentablement péri dans les destructions ordonnées par Paul III et Jules III au cours du XVIe siècle, seraient considérées sans doute comme les premiers monuments d'un art nouveau, les premières ébauches de la peinture historique, plus d'un siècle et demi avant Giotto. Dans un oratoire dédié à saint Nicolas de Bari, il avait fait représenter les six papes ses prédécesseurs, avec saint Léon et saint Grégoire le Grand, groupés autour du trône du Christ, aux pieds duquel lui-même s'agenouillait; plus haut était la Vierge Marie parmi les anges. Cela n'avait rien que de traditionnel; le nouveau fut que, dans une salle annexe, Calixte ordonna de peindre encore les mêmes papes, mais cette fois réunis en concile parmi les évêques et les cardi-

naux, et foulant aux pieds les antipapes; pourquoi faut-il qu'il ne nous reste que d'anciennes descriptions, et pas un dessin d'une œuvre aussi précieuse!

Sous Innocent II apparaissent des mosaïques nouvelles, où s'interrompt à demi la tradition latine. Si on ne peut guère relever d'influences byzantines dans la mosaïque de Saint-Clément (sauf peut-être l'addition des figures de la Vierge et de saint Jean aux côtés de la Croix), l'impression est tout autre devant l'abside de Santa Maria Nuova (que l'on a nommée depuis Sainte-Françoise Romaine). Là, c'est vraiment Byzance qui nous parle, ou, si l'on préfère, les ouvriers grecs du Mont Cassin, occupés à traduire une œuvre grecque. Car cette Madone diadémée, vêtue en impératrice, qui siège sur un trône au dossier renflé, aux pieds d'orfèvrerie, et tient debout sur ses genoux un Enfant maigre, d'une raideur hiératique, est toute pareille aux icones orientales; quoi qu'on en ait pu dire tout récemment encore, rien dans cette œuvre éclatante et figée ne porte la marque d'un art nouveau (fig. 294). Les apôtres saint Jean et saint Jacques, saint Pierre et saint André, debout aux côtés de la Vierge sous des arcades que supportent des colonnes à chapiteaux corinthiens, n'ont de latin que leurs inscriptions. Il n'est pas douteux d'ailleurs que l'on ne doive chercher le prototype de ce curieux monument dans la mosaïque absidale de la cathédrale de Capoue, ordonnée par l'archevêque Ugo vers le début du XIIe siècle, et, comme les mosaïques campaniennes de même époque, exécutée par l'atelier du



Phot. Anderson

Fig. 294. — Mosaïque absidale de Santa Maria Nuova (partie centrale).



Phot. Anderson

FIG. 295. — MOSAÏQUE ABSIDALE DE SAINTE-MARIE DU TRANSTÉVÈRE.

Mont Cassin (nous ne la connaissons que par une gravure de Ciampini).

Bien plus importante et d'une composition plus riche, la mosaïque absidale de Sainte-Marie du Transtévère, ordonnée par le même pape, en 1140, montre pour la première fois en Italie un des thèmes de prédilection de l'art chrétien du moyen âge, le Couronnement de la Vierge (fig. 295). Encore ce thème n'a-t-il pas reçu dès l'abord sa formule définitive; car Marie n'est point réellement couronnée par son Fils; elle siège à sa droite sur un large trône, comme une impératrice auprès d'un empereur. Le Christ tient un livre où on lit : *Veni, electa mea, et ponam in te thronum meum*, et il appuie la main droite sur l'épaule de sa Mère, pour présenter en même temps qu'elle un parchemin avec les paroles : *Leva ejus sub capite meo et dextera illius amplexabitur me*. Le geste se transformera, cent cinquante ans plus tard, dans la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure; ici il est encore byzantin. A droite du trône céleste se tiennent les saints Calixte et Laurent, que suit le pape Innocent II, tandis que de l'autre côté saint Pierre est accompagné des saints Corneille, Jules et Calépode. Dans la frise inférieure sont les brebis et les villes mystiques; sur l'arc, les symboles évangéliques autour de la Croix et des sept candélabres, et les prophètes Isaïe et Jérémie. Un détail qu'il ne faut pas oublier, et qui marque bien la persistance à Rome des traditions classiques, c'est l'arrangement, au pied des deux Prophètes, de deux petites scènes imitées de quelque bas-relief, qui représentent des amours tenant un drap plein de fruits, et des oiseaux posés sur un vase de fleurs.

Quelques années plus tard, le pape Eugène III faisait terminer les mosaïques de la façade (misérablement restaurées au XIX[e] siècle), où l'image de la Mère de Dieu domine les figures des dix Vierges sages et folles, portant leurs lampes allumées ou éteintes.

A l'exemple de Calixte II, Innocent II avait continué d'orner le palais de Latran de peintures historiques, qui durèrent, elles aussi, jusqu'au XVI[e] siècle; elles représentaient, en plusieurs tableaux, le couronnement de Lothaire II, son serment aux Romains de respecter leurs privilèges, et l'accolade qu'il recevait du pape.

Mais bientôt une nouvelle dévastation de la malheureuse Rome interrompt les travaux d'art des papes; les troupes de Barberousse, en 1167, saccagent le palais qu'Eugène III venait de construire au Vatican, incendient et profanent la basilique de Saint-Pierre. Il faut attendre le grand règne d'Innocent III et les premières années du XIII[e] siècle pour voir de nouveau les églises se relever et s'embellir. C'est le temps où les marbriers Jacques et Cosmas, membres d'une puissante famille d'artistes, commencent, au Latran et à Saint-Paul-hors-les-Murs, ces cloîtres délicieux où les colonnes sculptées se fleurissent de mosaïques, où des inscriptions en lettres d'or étincellent sur une frise aux couleurs joyeuses.

Cette dynastie des *marmorari* romains, architectes, sculpteurs et mosaïstes, qui durant tout le XIIIe siècle remplira l'Italie de chefs-d'œuvre, si bien qu'on les sollicitera de partout, et jusqu'en Angleterre, semble avoir ses origines dans les montagnes de l'Ombrie. C'est un marbrier ombrien, le Solsternus qui orne d'une vaniteuse signature, en 1207, une assez pauvre mosaïque sur la façade du dôme de Spolète. Sculpteurs d'ornements inimitables, au point que l'on a longtemps confondu plus d'un de leurs bas-reliefs avec les œuvres des premiers siècles, les *marmorari* ne suffisent cependant pas, malgré toutes les ressources de leurs ateliers, à reprendre les grandes compositions de mosaïque dont les ouvriers grecs du Mont Cassin avaient restauré la tradition au siècle précédent. Ce qui le prouve, c'est la lettre que le pape Honorius III écrit, en janvier 1218, au doge de Venise, pour le remercier de lui avoir adressé un maître mosaïste, et lui en demander encore deux autres. Il fallut donc recourir aux maîtres vénitiens, c'est-à-dire à des Byzantins, pour terminer la vaste mosaïque absidale de Saint-Paul-hors-les-Murs. Elle ne doit pas être une œuvre nouvelle, mais bien un remaniement de l'ancienne abside, où l'on peut supposer qu'était déjà figuré le Rédempteur trônant entre saint Paul et saint Luc, saint Pierre et saint André; dans une zone inférieure, les douze Apôtres, au lieu des brebis accoutumées, séparés par des palmiers, ainsi qu'on les voit à Ravenne, entourent un autel que gardent deux anges.

A Saint-Laurent-hors-les-Murs, Honorius III accomplit aussi des travaux considérables : il fond en une seule basilique les deux églises primitives, et devant la nouvelle façade élève un porche décoré de mosaïques et de fresques. Ces fresques existent encore, mais si retouchées, ou plutôt si affreusement repeintes, qu'il est difficile de juger de leur valeur d'art; on ne peut plus que soupçonner leur grande valeur historique. Elles représentent, en compartiments juxtaposés, d'abord la vie et le martyre de saint Laurent et de saint Étienne, puis un événement historique contemporain, le couronnement de Pierre de Courtenay, sacré empereur d'Orient, en 1217, dans cette même basilique de Saint-Laurent, par le pape Honorius.

Restaurées aussi, mais de façon moins barbare, les fresques qui décorent la chapelle de Saint-Silvestre, au seuil de l'église des Quatre-Saints Couronnés, sont un des meilleurs témoignages qui nous restent des ambitions et des maladresses de l'art romain dans la première moitié du XIIIe siècle. On les croirait volontiers plus anciennes, et l'on est surpris de devoir en faire descendre l'exécution jusqu'au temps d'Innocent IV, en 1246. L'artiste indigène qui les peignit, moine ou laïc, n'avait guère profité des leçons des peintres grecs venus du nord; son dessin misérable le prouve. Très précieuse d'ailleurs pour l'histoire du costume, cette

légende en images du pape saint Silvestre et de la fameuse Donation de Constantin est narrée avec le plus grand luxe de détails pittoresques : c'est un fidèle commentaire du récit un peu diffus que Jacques de Voragine, un demi-siècle plus tard, va insérer dans sa Légende dorée (fig. 296). Mais tout n'en est pas latin, car la représentation du Jugement dernier, qui occupe une partie de la muraille du fond, est bien conforme aux règles de l'iconographie byzantine. Le Christ Juge qui siège, entouré des emblèmes de la Passion, sur un trône aux côtés duquel sont debout la Vierge et le Précurseur, et assis les douze Apôtres, tient de la main gauche la Croix, et lève la main droite et découvre son flanc nu pour mon-



Phot. Moscioni.

Fig. 296. — La Donation de Constantin, fresque de la chapelle de Saint-Silvestre.

trer ses plaies; deux anges volent dans les airs, dont l'un souffle dans une trompette, et l'autre roule un parchemin constellé, pour traduire le texte de l'Apocalypse : « Le ciel se retira comme un livre que l'on roule » (VI, 4). Cela rappelle les mosaïques vénitiennes, et aussi les peintures de Sant'Angelo in Formis; mais il est étrange de penser que cinquante ans à peine nous séparent des chefs-d'œuvre de Giotto.

Prédominance du byzantinisme au début du XIIIe siècle. Premiers artistes franciscains. Mosaïques du baptistère de Florence, et peintures du baptistère de Parme. — Il semble bien désormais que l'art byzantin ait terminé son lent travail d'investissement, et qu'il soit maître de l'Italie. Les bénédictins ont été ses alliés sans le vouloir; ils lui ont demandé sa technique; ils ont interprété ses leçons, et copié ses compositions immuables. Ces peintres locaux, dont les comptes d'archives nous

apprennent les noms bien plus que les œuvres, sont trop souvent de grossiers et malhabiles décorateurs; et s'il s'agit de quelque travail d'importance, il faut bien s'adresser à ceux-là seuls qui ont le renom d'artistes. Le pape Innocent III, par ses relations avec Naples et la Sicile, a favorisé l'importation des orfèvreries, des tissus, des tableaux d'Orient, et nous avons vu son successeur Honorius III recourir aux Byzantins du nord, aux artistes de Venise. Cependant, au temps même où cette domination de Byzance paraît le plus solidement assise, un immense changement se prépare; une lumière nouvelle a lui sur les collines d'Ombrie. Saint François et ses compagnons parcourent l'Italie. A leur voix généreuse, les préceptes rigides se brisent, le vieux formalisme desséché s'émiette, et de pauvres peintres qui balbutiaient sans les comprendre les thèmes péniblement appris s'aperçoivent que les hommes sont vivants et que la nature est belle. Mais la révélation franciscaine, d'où sortiront des poètes comme Fra Jacopone et Dante, des peintres comme Giotto et les Lorenzetti, ne va point cependant émanciper l'art en quelques années; de trop fortes chaînes l'attachent encore à l'Orient. Ce qui est digne de remarque, c'est que, tout de suite, la figure même de saint François apparaît dans les fresques italiennes (il n'en est point de même pour saint Dominique, malgré le très rapide développement de son ordre). Un portrait du Poverello d'Assise, un des premiers, se trouve au Sacro Speco, dans la grotte sainte de Subiaco, au centre même d'où partit la réforme bénédictine. Est-il l'œuvre de quelque artiste franciscain? Ce ne serait pas impossible; car l'ordre nouveau, à peine constitué, compta des artistes. La preuve en est la signature de ce mosaïste qui a décoré, en 1225, la voûte de la tribune du baptistère de Florence : *Sancti Francisci frater fuit hoc operatus Jacobus in tali pre cunctis arte probatus*. L'inscription, très détaillée et précise, et où la date est mentionnée dans un distique spécial, doit être de quelques années postérieure, le nom de saint ne pouvant guère avoir été donné à François avant sa canonisation, qui est de 1227; elle démontre, en tout cas, qu'un mosaïste célèbre, du nom de Jacques, fut parmi les premiers moines franciscains. Il avait, sans doute, fait son éducation à Venise; la finesse de son travail est toute grecque. Autour d'un médaillon central qui renferme la figure de l'Agneau, des patriarches sont debout en huit compartiments (selon la disposition si fréquente aux plafonds des Catacombes romaines), et quatre anges trapus et péniblement agenouillés sur des chapiteaux de feuillage soutiennent, de leurs bras tendus, toute cette voûte au ciel d'or; sur des cartels à la base des chapiteaux se déploie l'inscription en huit vers alexandrins. Une double frise, sur l'arc extérieur de la voûte, montre dans un médaillon le buste du Précurseur, entouré de ceux des douze Apôtres et des quatre Évangélistes, puis celui de la Vierge, entouré des figures en pied de douze Prophètes; au-dessus se

développe une zone étroite de feuillages, dont les hampes sont portées par des enfants nus qui chevauchent un lion et une lionne.

C'est probablement aussi à un artiste franciscain qu'est dû le grand cycle de peintures absolument byzantines, mais par endroits d'une réelle beauté, qui revêtent la coupole du baptistère de Parme. Elles doivent dater de la seconde moitié du XIIIe siècle. Dans une des niches du soubassement, la scène des Stigmates de saint François fait pendant à la Vision d'Ezéchiel. Des compartiments à légendes latines racontent l'histoire de saint Jean-Baptiste; dans la scène du Baptême de Jésus, l'on voit au pied du Christ une petite figure assise et tenant une croix qui symbolise évidemment le Jourdain, comme dans la mosaïque analogue de Monreale. Plus haut sont les Prophètes, le Sauveur trônant entre la Vierge et le Précurseur, enfin les douze Apôtres et les animaux évangéliques.

Nous savons par la Chronique de Fra Salimbene qu'en 1233 chacune des paroisses de Parme possédait une bannière à l'image de son saint patron; c'est avec une de ces bannières, où était peint le Couronnement de la Vierge, que les milices de Parme marchèrent contre les troupes de Frédéric II, à l'assaut de Vittoria. Le peintre des bannières n'était-il pas franciscain, et n'avait-il pas représenté saint François au nombre de ses pieuses figures?

PAVEMENTS HISTORIÉS DE L'ITALIE DU NORD. — Les traditions antiques, soigneusement conservées et ravivées par les artistes byzantins, se retrouvent encore dans les restes assez nombreux de ces pavements en mosaïque de marbre, dont l'usage se continue en Italie depuis l'époque classique. C'est surtout dans l'Italie du Nord que l'on en rencontre d'intéressants exemples. On a parfois reculé jusqu'au VIIIe siècle la date de quelques-uns de ces pavements, dont les plus anciens n'ont point de figures, mais seulement un décor géométrique; mais ce n'est guère avant le XIIe siècle que l'on y voit réapparaître, parmi les entrelacs et les feuillages, les compositions symboliques, auxquelles succèdent plus tard, comme dans la littérature italienne à ses débuts, les souvenirs de Virgile et d'Ausone, la légende de la guerre de Troie, et des détails tirés des poèmes de chevalerie. Plusieurs mosaïques de Pavie, conservées dans la basilique de Saint-Michel ou transportées au Musée Malaspina, représentent le labyrinthe et les douze Mois, puis des animaux fantastiques, et le célèbre Combat des Vertus et des Vices, que le poème de Prudence, la Psychomachie, avait introduit dès les premiers siècles chrétiens dans l'iconographie ornementale. A Crémone, cette imagerie symbolique est développée avec plus de détails : la Cruauté et l'Impiété se transpercent mutuellement, et la Foi, qui porte un diadème royal, plonge sa lance dans la bouche de la Discorde agenouillée à ses pieds. En d'autres compartiments, un démon

lutte contre un centaure bizarre, deux loups sont enchaînés dos à dos, un chasseur lance son chien contre des monstres. A Plaisance, les Mois sont très joliment représentés en des médaillons dont le cadre renferme des vers d'Ausone et se détache sur un fond à ondulations blanches et noires, qui sont les vagues de la mer peuplée de poissons et de sirènes. Une autre mosaïque de Plaisance n'est pas moins curieuse, avec la figure assise de l'Année tenant en ses mains le soleil et la lune; des hommes et des animaux d'une ingénieuse fantaisie; enfin quatre scènes parmi lesquelles on reconnaît l'invention par Ulysse du jeu des échecs, pendant la guerre de Troie. A Reggio, à Aoste, les Mois sont encore le thème ornemental, et ils ont les attributs habituels que leur donne en ce même temps la sculpture romane; à Novare, à Verceil, à Casal Montferrat, il y a des scènes bibliques; le pavement de Verceil, malheureusement découpé en plusieurs morceaux, comprenait deux portraits, peut-être ceux des maîtres mosaïstes, *Mainfredus custos* et *Constancius monachus*. A San Benedetto di Polirone (en 1151), les Vertus sont debout sous des arcades pareilles à celles des sarcophages et des façades romanes; à Ivrée, les Arts libéraux, Grammaire, Dialectique, Géométrie, Arithmétique, sont représentés par des femmes aux cheveux flottants, assises sur un large banc aux côtés de la Philosophie, plus grande et d'attitude royale. A Acquanegra, il y a des scènes de l'Énéide, comme à Pesaro, où l'on voit l'Enlèvement d'Hélène; à Ravenne enfin, dans l'église de Saint-Jean-Baptiste, l'abbé Guillaume avait fait dessiner, en 1213, divers épisodes de la troisième croisade. Il faudrait encore citer des scènes plaisantes, comme l'enterrement de maître Renard, conduit processionnellement par tout un clergé de coqs et de poules, et sortant de sa bière pour mettre à mal ses porteurs : cela se voyait au XIIIe siècle, à Verceil, et dès 1140 à Murano. Tout ce cycle si varié, si pittoresque, où les petits cubes de marbre de couleur, rouges et noirs, le plus souvent noirs, sur fond blanc, composent des dessins très simples et agréables à l'œil, prépare les marbres gravés, les gigantesques nielles qui ornent le baptistère de Florence, et surtout, du XIVe au XVIe siècle, l'immense pavement de la cathédrale de Sienne.

Crucifix et Madones de tradition byzantine. Les premiers peintres pisans, lucquois, siennois et florentins. Les premières fresques d'Assise. — Depuis le temps où la persécution des iconoclastes avait fait émigrer vers l'Italie les moines grecs peintres de Madones et de Crucifix, les images pieuses, les icones, grandes et petites, n'avaient cessé de sortir des couvents pour aller orner les autels des églises et des chapelles neuves. Aux plus anciennes de ces images s'attachait parfois une vertu miraculeuse, confirmée par des récits légendaires; des pèlerinages leur

apportaient une dévotion toujours croissante, et les copies s'en répandaient au loin. Le type oriental du Christ en croix, à la tête droite, aux traits paisibles et inaltérés, aux yeux grands ouverts, avec une expression souvent saisissante de majesté et de douceur, ne fait place qu'assez tard au type occidental. Le Crucifix qui, selon la légende recueillie par saint Bonaventure, parla à saint François dans la pauvre chapelle de Saint-Damien — il est pieusement conservé par les religieuses de Sainte-Claire — est la plus émouvante peut-être de toutes ces icones byzantines; ses grands yeux ont une expression vivante. Celui qui parla à sainte Catherine de Sienne, et qui, provenant de Pise, est gardé à Sienne dans la maison même de la sainte, n'est guère moins beau. Un autre, dans le dôme de Spolète, porte le nom d'un Albertus, et la date de 1187. Un autre, de dimensions énormes, se voit à Saint-Michel de Lucques; et l'on en peut rencontrer un certain nombre encore en divers points de la Toscane. Dans toutes ces images, la croix est peinte sur un panneau assez large, en sorte qu'on y puisse représenter, au sommet, à la base et sur les côtés, de petites scènes qui résument l'histoire de la Passion et le triomphe du Christ ressuscité.

Mais, au XIIIe siècle, voici que le Christ de douleur se substitue partout au Christ de gloire. Le culte franciscain pour Jésus souffrant multiplie rapidement la nouvelle image : le corps fléchissant, les bras péniblement tirés, la tête aux yeux fermés inclinée sur l'épaule, c'est le Christ mort pour les péchés des hommes, et dont la vue lamentable doit convertir le pécheur. Les plus anciens exemples en sont peut-être à Pise, dus à un Giunta di Guidetto di Colle, dont le nom est demeuré associé à celui de saint François. Ce Giunta est le premier peintre italien dont les documents nous précisent un peu la personnalité. Dès 1202, il est mentionné comme peintre; en 1210, en 1229, en 1255 encore, on retrouve son nom. Il peint en 1236 pour frère Élie le grand Crucifix de la basilique d'Assise; il en peint deux autres conservés à Pise; on lui attribue surtout divers portraits de saint François, dont l'un, à Sainte-Marie-des-Anges d'Assise, est travaillé comme un émail byzantin, avec son fond doré et son cadre à cabochons. Le saint apparaît de taille très longue, maigre, avec une tête étroite et des yeux rapprochés; deux anges se tiennent derrière lui dans une attitude de respect. Dans ces diverses œuvres, Giunta — si vraiment il s'agit bien de lui — se montre assez fidèle disciple des peintres byzantins. On ne connaît point de fresques que l'on puisse lui attribuer de façon certaine; pourtant il est fort possible, comme nous le verrons bientôt, qu'il ait travaillé aux peintures de la basilique inférieure d'Assise. Quant au vaste décor de la basilique de San Pietro in Grado, près de Pise, dont on lui fait parfois honneur (on y voit les médaillons des papes et trente et une histoires de la vie, de la passion et des miracles de

saint Pierre et de saint Paul), c'est, à en juger par certains détails d'architecture, l'œuvre d'un peintre assez médiocre de la fin du XIIIe siècle.

A Lucques, un contemporain de Giunta de Pise, Bonaventura Berlinghieri, signait et datait de 1235 un grand portrait de saint François qui est conservé dans la petite ville de Pescia. Deux bustes d'anges byzantins sont figurés dans le ciel, et, plus bas, six petites compositions assez barbares retracent des épisodes de la vie du saint, entre autres le Sermon aux oiseaux et les Stigmates. Ce même Berlinghieri peignit des fresques à Lucques en 1244, et peut-être faut-il lui attribuer deux des Crucifix qui sont conservés dans cette même ville.

Une fresque d'un disciple de Giotto, dans la basilique supérieure d'Assise (elle représente les Funérailles de saint François), nous montre la façon dont les grands Crucifix peints étaient suspendus dans les églises, appuyés sur la poutre transversale qui dominait l'autel. A gauche du Crucifix, et reposant sur la même poutre, une image de la Vierge se penche, à laquelle fait pendant, de l'autre côté, la figure de saint Michel foulant aux pieds le dragon. Ces Madones encore byzantines, solennelles, hiératiques, se transforment vers le même temps que les Crucifix, sous l'influence franciscaine. Sans rien perdre encore de leur majesté royale et de la magnificence de leur costume, elles attendrissent leur expression, et deviennent délicatement maternelles. Elles se penchent vers l'Enfant, qu'elles portent sur le bras, et qui les caresse, à moins qu'il ne tienne encore, à la mode grecque, le rouleau de parchemin, le *volumen* antique, et ne fasse un geste de bénédiction. Sienne, où le culte de la Vierge deviendra la plus pure source d'inspiration d'un art entre tous raffiné et charmant, prodigue les images de la Madone dès avant la glorieuse année 1260, où la victoire de Montaperto, en écrasant Florence et le parti guelfe, lui assura pour un temps la suprématie en Toscane. La Madone « aux gros yeux », qui donna la victoire aux Siennois, est toujours vénérée dans une chapelle de la cathédrale. C'est un buste de Vierge aux yeux très grands et très doux, bien différent des rudes figures sorties des couvents siennois aux premières années du XIIIe siècle.

L'Académie des Beaux-Arts de Sienne possède trois précieux retables de ce temps, dont le décor, en largeur, se compose d'une figure centrale qu'encadrent des compartiments peuplés de petites scènes. Le plus ancien et le plus curieux est daté du mois de novembre 1215 ; il provient de l'abbaye de la Berardenga. Le Christ bénissant, dans une gloire étoilée, entre les quatre animaux évangéliques, est représenté en faible relief sur fond d'or ; à droite et à gauche, six compositions, pareilles à de grandes miniatures, racontent l'histoire assez obscure d'un Crucifix miraculeux ; des inscriptions latines, presque entièrement perdues, en expliquaient autrefois le sens. On songe, en présence de cette peinture singulière, aux

devants d'autel byzantins tout d'émail et d'orfèvrerie, comme celui de Saint-Ambroise de Milan. Il existe encore, à l'Œuvre du dôme de Sienne, et, tout proche de Sienne, dans la paroisse de Tressa, deux Madones modelées et peintes à la manière de ce retable de la Berardenga.

Les deux autres retables sont franchement des peintures; ils proviennent également de couvents siennois. L'un représente saint Jean-Baptiste, vêtu en prince byzantin et portant un diadème; sa légende est narrée dans les douze compartiments qui lui font cadre (on y peut noter encore une fois, comme au baptistère de Parme, la petite figure classique, mais bien déformée, du Jourdain qui apparaît dans la scène du Baptême de Jésus). Le troisième retable, un peu plus récent, représente diverses scènes de la vie de saint Pierre, en six compartiments autour de la figure, déjà moins byzantine, du premier apôtre.



Phot. Alinari

Fig. 297. — Madone, par Guido de Sienne.

La victoire de Montaperto développa merveilleusement la dévotion des Siennois pour la Madone protectrice de leur cité, dont les images se multiplièrent. Un peintre florentin, Coppo di Marcovaldo (qui en 1265 exécutera des fresques dans la cathédrale de Pistoie), peint à Sienne en 1261, c'est-à-dire un an après la défaite de ses concitoyens, la grande Madone que l'on voit dans l'église des Servi. Des stries d'or ajoutent leur chaleur aux tons sombres et riches des vêtements et des coussins, mais l'expression très douce des visages de la Vierge et de l'Enfant provient sans nul doute d'une restauration du XIVe siècle. Il en va de même pour une œuvre célèbre, la Madone de Guido, transportée de l'église de Saint-Dominique au Palais Communal; son visage et celui de l'Enfant ont été repeints, par Duccio peut-être ou un de ses élèves (fig. 297). Ce qui a fait, plus que son mérite d'art, la renommée de cette Madone est l'inscription que l'on peut lire au bas du panneau : *Me Guido de Senis diebus depinxit amenis M° cc° xxi.* Or, cette date admise comme irrécusable, la peinture de Guido, plus déli-

cate que celles de Giunta et de Berlinghieri, comparable à celle de Coppo di Marcovaldo, montrerait, au début du XIIIe siècle, l'art de Sienne fort en avance sur celui des républiques voisines. Mais si rien ne s'oppose, quoi qu'on en ait dit, à ce que des caractères gothiques pareils à ceux de l'inscription aient pu exister dès les premières années du XIIIe siècle, d'autre part l'attitude de la Vierge, la forme de son trône, le dessin des figures d'anges et du buste du Sauveur bénissant, qui occupent la partie supérieure du tableau (partie exempte de restaurations), le rapprochent assurément d'œuvres plus tardives. Il n'est pas jusqu'au sens de la gracieuse inscription, parlant de ces jours heureux, *diebus amenis*, où le peintre a travaillé, que l'on ne doive interpréter comme une allusion à la période glorieuse qui suivit la victoire de Montaperto; en 1221, Sienne était cruellement opprimée par Florence. D'autres images de la Vierge, indemnes de retouches, qui sont exposées à l'Académie de Sienne, peuvent être attribuées à Guido; et un fragment de retable, d'ailleurs fort abîmé et repeint, qui leur ressemble de très près, reproduit une partie de l'inscription célèbre, mais avec la date de 1270.

C'étaient sans doute encore des images de la Vierge que les Siennois Piero, Bonamico et Parabuoi peignaient en 1262 sur les gonfalons; et dès le même temps il faut noter qu'apparaissent dans l'art de Sienne les premiers portraits. Ce ne sont que de petites œuvres, il est vrai, des œuvres d'enlumineurs, ces images des moines de San Galgano chargés de la répartition et de la perception des impôts (*Gabella* et *Biccherna*), peintes sur les ais de bois qui servaient de reliure aux registres; mais quelle n'est pas la valeur d'une aussi nombreuse série qui commence au XIIIe siècle pour se continuer à travers le moyen âge et la Renaissance par des œuvres où furent conviés les meilleurs artistes! Le premier de ces moines à robe blanche a été peint en 1258 par un maestro Gilio; d'autres, en 1264, 1269, 1278, par Dietisalvi; en 1279, le peintre est un Rinaldo, de qui nous ne savons rien autre; en 1285, c'est le grand Duccio.

Cependant des peintures plus importantes avaient déjà été terminées à Assise, et d'autres s'y préparaient, qui devaient faire de la ville séraphique la vraie patrie de l'art italien naissant. Deux ans après la mort de saint François, le 17 juillet 1228, le pape Grégoire IX posait la première pierre de l'admirable basilique que le pape Innocent IV consacrait en 1252. Elle avait dès lors dans ses lignes générales la forme que nous lui connaissons aujourd'hui : la haute et lumineuse nef gothique de l'église supérieure s'appuyait sur une église basse qui semblait une crypte immense, presque sombre, car les chapelles latérales que la tradition attribue à Giotto n'existaient pas encore, et seules les trois fenêtres cintrées du chœur en éclairaient les murailles unies et la voûte à nervures. Mais la décoration des deux églises n'annonçait qu'imparfaitement ce qu'elle deviendrait bientôt.

L'église haute n'avait sans doute qu'un revêtement de couleurs très simples, peu ou point de figures; l'église basse seule était entièrement ornée (fig. 298). La voûte au ciel bleu s'encadrait de grands rinceaux de feuillages, de dessin puissant, de tons âpres et sans nuances; nul changement n'y a été apporté. Aux longs murs de la nef, de grandes compositions se succédaient en compartiments parallèles, comme autrefois dans les basiliques romaines où nous avons vu se répondre les histoires de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi; mais ici l'Ancien Testament, c'était, sur la muraille de droite, la Passion de Jésus-Christ, et le Nouveau Testament, sur la muraille de gauche, la vie et la mort du bienheureux François. L'ouverture, après l'an 1300, des chapelles au flanc de la sombre nef a rompu à droite et à gauche par de larges baies l'ordonnance régulière du décor, et supprimé une partie des compositions.

Il ne reste que des fragments de la grande scène du Crucifiement, avec un beau groupe de scribes et de pharisiens; l'inscription : *Ecce mater tua* explique le sens du groupe suivant, où l'on voit, près des trois Maries, la Vierge vêtue d'une robe blanche et d'un manteau violet, qui se tourne vers saint Jean, vêtu de rouge et de blanc. La Déposition de Croix et l'Ensevelissement reproduisent avec quelques variantes le thème byzantin; et les deux derniers compartiments ne renferment point de figures.

Les cinq compositions qui subsistent de la vie de saint François ont évidemment une grande importance iconographique. Peut-être s'inspirent-elles d'œuvres antérieures, de ces petites scènes qui faisaient déjà cortège aux plus anciennes images du saint; mais la fresque leur donne une dignité, une beauté encore inconnues; ce sont les premières illustrations de la légende incomplètement codifiée, antérieures à la rédaction de saint Bonaventure; et la perte des scènes qui nous manquent est aussi regrettable pour l'hagiographie que pour l'histoire de l'art. La première représente l'évêque d'Assise abritant le jeune saint de son manteau (manquent les personnages de droite). Vient ensuite le Songe du pape Innocent (manque la figure du saint soutenant le Latran). Puis la Prédication aux oiseaux, à peu près complète. Dans la scène des Stigmates, la figure du saint a disparu; il ne reste que le séraphin nimbé aux ailes de feu. Enfin la dernière scène, dramatiquement composée, a pour figure centrale le corps du saint étendu; un moine montre aux assistants la plaie du côté, tandis que le prêtre, accompagné de clercs, commence la cérémonie des obsèques.

Ces pauvres fresques, si mutilées, nous émeuvent encore par l'idée de tout ce qu'elles ont libéralement offert à Giotto. Si elles n'ont pas éveillé son génie, elles l'ont du moins inspiré profondément. Leur auteur, qu'il soit Giunta de Pise ou tout autre, est en tout cas le peintre de



Phot. Alinari.

FIG. 298. — BASILIQUE INFÉRIEURE DE SAINT-FRANÇOIS D'ASSISE VUE DE L'ENTRÉE.

l'image du saint conservée à Sainte-Marie-des-Anges; car les fresques gardent les mêmes proportions et le même dessin des figures. Ce peintre mystérieux, connu des seuls visiteurs attentifs de la vieille basilique, mérite mieux qu'un souvenir; il mérite un peu de la gloire si abondamment répartie au maître dont le nom est inséparable d'Assise et de saint François.

Les sources de l'histoire de la peinture italienne. Vasari. — Voici qu'enfin commence en Italie l'ère de la grande peinture; la sculpture, comme en France, l'a devancée. Nous n'aurons plus désormais affaire à des œuvres anonymes, à de grossiers tâtonnements ou à de serviles répétitions; la période de l'archéologie est close. La vie s'est éveillée partout; nous rencontrons une observation personnelle, un style, et, auprès des peintures, des artistes que nous pouvons nommer. Il n'en fallait pas moins insister avec patience sur les pénibles et lents débuts d'un art dont la floraison sera vite éblouissante; les meilleures qualités des grands artistes à venir sortent du généreux sol latin. Les nobles œuvres de l'antiquité grecque et romaine ont eu beau demeurer enfouies pendant des siècles sous des ruines, elles ont fait obscurément l'éducation des artistes italiens; le printemps qui va éclore sera paré de leur grâce harmonieuse et régulière.

Les analyses précédentes ont pu montrer l'erreur des anciens historiens de la peinture italienne, pour qui l'art de Cimabué et de Giotto était soudainement sorti du néant. Cette enthousiaste simplification de faits plus complexes est due à un peintre du XVIe siècle, dont les œuvres faciles, ampoulées et banales n'auraient point suffi à tirer le nom de l'oubli, s'il n'avait été tout à la fois écrivain d'art, et le plus fécond, le plus curieux des écrivains. Vasari, en compilant l'ouvrage considérable qui s'intitule *Les vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* (dont la première édition, de 1550, fut remaniée et fort amplifiée en 1568), a préparé pour les futurs historiens d'art un instrument merveilleux. Il ne faudrait assurément point s'en servir sans contrôle, et l'on peut reprocher à de récents critiques une foi trop aveugle à ses dires; mais il ne faudrait non plus se porter à l'excès contraire, comme on est trop tenté de le faire aujourd'hui. Vasari a eu recours à toutes les sources d'information qui lui étaient accessibles. La première et la plus précieuse, quoique malheureusement trop restreinte, c'étaient les *Commentaires* que le grand sculpteur Lorenzo Ghiberti rédigea au début du XVe siècle; quelques-uns des plus célèbres récits des *Vies des peintres* en sont presque textuellement tirés; et Vasari cite également un recueil de notes du peintre Domenico Ghirlandajo et divers écrits de Raphaël, qui ne nous ont malheureusement pas été conservés. Tout en paraphrasant avec soin ces précieux

modèles, il compulsait des archives avec une activité un peu brouillonne, recueillait au cours de ses nombreux voyages presque autant de traditions et de légendes que de dessins et d'esquisses, et surtout il regardait, et il décrivait ce qu'il avait vu. Sa chronologie semble fort incertaine, malgré la sérénité de ses affirmations, et il nous accable de contes et de bavardages enfantins. Mais n'est-il pas surprenant de voir un élève, un admirateur fanatique de Michel-Ange goûter aussi délicatement des œuvres de primitifs, parler de Giotto et de l'Angelico avec une émotion touchante et communicative? Il nous faut rester fidèles à l'excellent Vasari, mais vérifier chacune de ses assertions, autant qu'il sera possible, par toutes les ressources de l'érudition moderne, et les facultés les plus aiguës d'observation. Nulle part comme en Italie on n'a réussi à classer et publier autant de documents d'archives; les recueils de Rumohr, de Gaye, de Milanesi, continués par les recherches des érudits contemporains, seront, à côté de Vasari, la base sérieuse de toute étude de l'art italien; et l'analyse comparée des œuvres, plus nombreuses que nulle part ailleurs, en permettra le classement méthodique et l'appréciation.

Les mosaïstes florentins. Cimabué. — « Sous l'infini déluge des maux qui avaient abattu et noyé la misérable Italie, non seulement s'étaient ruinés les monuments que l'on pouvait appeler de ce nom, mais, ce qui importe plus, tous les artistes avaient disparu; quand, par la volonté de Dieu, naquit en la cité de Florence, l'an 1240, pour donner les premières clartés à l'art de la peinture, Giovanni nommé Cimabué, de la noble famille des Cimabué connue en ce temps-là. » Tel est l'exorde solennel de l'ouvrage de Vasari. Suit le roman de l'enfance et de l'éducation de Cimabué, formé par des Grecs établis à Florence, mais tellement supérieur aux pauvres artistes que l'on a rencontrés jusqu'alors! Ce n'est plus un peintre, c'est un riche et magnifique seigneur qui fait de la peinture. Charles d'Anjou va voir dans son atelier la Madone qu'il vient de terminer pour l'église de Santa Maria Novella, et les Florentins l'escortent avec une telle allégresse que le faubourg habité par le peintre en reçoit le nom de Borgo Allegri. Et Vasari énumère les œuvres dont le glorieux artiste emplit Florence, la Toscane, Assise, pour finir par le commentaire des vers célèbres de Dante, au onzième chant du Purgatoire :

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
Si che la fama di colui oscura.

Cimabué crut tenir le champ de la peinture, et maintenant c'est Giotto qui a la vogue, de sorte que la renommée de l'autre est obscurcie .

Or cette renommée, si longtemps indiscutée sur la foi de Vasari, a

reçu en ces derniers temps de graves atteintes. La grande Madone entourée d'anges de Santa Maria Novella, qui paraissait à juste titre aux historiens d'art le premier monument d'une ère nouvelle, n'est point de Cimabué, mais bien de Duccio; nous en verrons les raisons; et des autres œuvres dénombrées par Vasari rien ou presque rien ne subsiste que l'on puisse certainement lui attribuer. Que reste-t-il donc au vieux maître célébré par Dante, et qui fut évidemment illustre, car on ne peut interpréter autrement les vers de la Divine Comédie?

Un document récemment découvert nous montre Cimabué (*Cimabove pictore de Florencia*) séjournant à Rome en 1272. D'autre part, nous savons qu'en 1301 l'Œuvre du dôme de Pise doit lui payer dix livres pour avoir fait en mosaïque le saint Jean Évangéliste qui est auprès du Christ de Majesté, à l'abside, et deux actes notariés de l'hôpital de Pise mentionnent un prix fait de quarante livres pour un retable de la Madone avec des apôtres et des anges que doit peindre « maître Cenni di Pepo, dit Cimabué, avec un sien associé ».

Voilà des renseignements précis. Ils nous donnent le nom véritable du peintre, et nous indiquent au moins une œuvre par laquelle il nous soit possible de le juger. Cette mosaïque de l'abside du dôme de Pise représente le Christ de Majesté, entre la Vierge et saint Jean Évangéliste; la dernière figure, la seule qui soit de Cimabué, montre un dessin correct et point trop rude, une exécution plus souple et nuancée que celle des figures voisines, dues probablement à un certain Francesco, chef de l'atelier de mosaïstes de la cathédrale pisane, et l'un peut-être des artistes qui travaillèrent, avec Andrea Tafi et le peintre Apollonio, à la décoration de la voûte du baptistère de Florence.

Ce n'est encore que d'après Vasari que nous pouvons former quelques conjectures sur les auteurs de ce travail immense, le plus important qui ait été terminé à Florence avant l'ère de Giotto. Le décor de cette coupole octogone, éclairée dans son milieu par l'ouverture d'une lanterne, rappelle dans ses grandes lignes celui du baptistère de Parme; mais ici toutes les surfaces sont revêtues de mosaïques. Au centre, c'est-à-dire dans le compartiment triangulaire de l'octogone qui domine le maître autel, un Christ gigantesque préside au Jugement dernier, dont les épisodes et les acteurs sacrés sont répartis selon l'ordonnance habituelle aux Byzantins; on songe à la belle et saisissante mosaïque de Torcello (fig. 299). Le reste de l'octogone se divise en zones horizontales, dont la plus haute, au niveau de la figure du Christ, est occupée par de grands anges debout en des attitudes puissantes sur le fond d'or étincelant. Leurs noms sont inscrits auprès d'eux en capitales latines : ce sont les Trônes, les Vertus, les Principautés, les Anges, les Archanges, les Puissances et les Dominations. Au-dessous d'eux, trois zones, partagées en rectangles

réguliers, renferment les images de la Genèse, depuis la Création du monde jusqu'au Déluge, puis l'histoire de Joseph, à laquelle succède la vie de Jésus-Christ et celle de saint Jean-Baptiste.

Dès le premier coup d'œil jeté sur ces mosaïques, on reconnaît le faire vénitien et la tradition de Saint-Marc. Aussi bien l'explication de Vasari est-elle fort plausible, qui nous montre Andrea Tafi allant apprendre à Venise l'art de la mosaïque, et Apollonio quittant ses travaux de Saint-Marc pour ceux de Florence. Des documents cités sur cet Apollonio par d'anciens historiens aucun n'a été retrouvé ; mais nous savons que Tafi fut inscrit en 1320 dans la confrérie des chirurgiens barbiers de



Phot. Alinari

Fig. 299. — Mosaïques de la coupole du Baptistère de Florence.

Florence (*Andreas vocatus Tafus olim Ricchi*) ; cela ne permet point de le faire naître en 1213, comme l'imagine Vasari, et nous en pouvons conclure qu'il fut assez exactement un contemporain de Cimabué. C'est très probablement aux artistes du baptistère qu'il faut attribuer la mosaïque absidale de San Miniato, la ravissante église qui, de sa colline sur la gauche de l'Arno, regarde Florence. Le Christ siège entre la Vierge et le jeune roi martyr saint Miniatus ; aux pieds du trône sont les quatre animaux évangéliques ; un palmier et un cyprès terminent la scène ; des oiseaux de toute sorte se promènent sur le sol, et le rinceau de feuillages qui forme cadre se mêle de figures de saints et de bustes d'ornement. L'inscription, tronquée, restaurée, donne la date de 1297.

Ces analyses ont semblé nous détourner de l'œuvre de Cimabué ; mais que savons-nous s'il n'a pas collaboré aux mosaïques de Florence ? C'est un mosaïste, en tout cas, et sa peinture même le prouve, ou du

moins les peintures que l'on croit pouvoir lui attribuer. On peut admettre comme très vraisemblable qu'il est l'auteur de la grande Madone autrefois placée dans l'église de Santa Trinita, et maintenant à l'Académie de Florence; de la Madone aussi que possède le Musée du Louvre, et qui provient de l'église de San Francesco de Pise. De ces deux œuvres, qui se ressemblent fort, celle de Florence est la plus belle et la moins restaurée (fig. 300). Assise sur un grand trône de bois sculpté et doré, la Vierge enveloppe de son bras gauche l'Enfant Jésus, qui tient le rouleau de parchemin habituel et bénit. Le trône, qui ressemble au siège des évêques dans le *presbyterium* des basiliques, repose sur une sorte d'estrade que supportent des colonnes; et dans les entrecolonnements se détachent à mi-corps quatre figures de prophètes. Cet arrangement singulier s'inspire sans doute des miniatures aussi bien que des mosaïques byzantines; mais ce qui paraît nouveau ici, c'est la disposition des anges autour du trône. Ce ne sont plus de petites silhouettes rigides et comme découpées sur le fond d'or (ainsi qu'on les voit encore dans la Madone de Coppo di Marcovaldo); ce sont de belles figures vivantes et presque souples, aux ailes bigarrées de blanc, de bleu, de rouge, de violet, qui se tiennent debout autour du trône et s'y appuient d'un air tendre et respectueux. Le cadre ancien n'existe plus; il devait, comme celui du tableau du Louvre, renfermer de petits médaillons, avec des bustes de saints et de prophètes, qui rappellent les plaques d'émail insérées dans les retables d'orfèvrerie byzantins. Nous verrons bientôt, dans la basilique d'Assise, des fresques dont les figures offrent les plus frappantes similitudes avec celles de ces deux tableaux; attribuées, comme Vasari d'ailleurs nous y invite, à Cima-



Phot. Anderson.

Fig. 300. — Madone, par Cimabué. (Académie des Beaux-Arts de Florence.)

bué, elles légitiment et consacrent la réputation du maître de Giotto.

Tandis que Cimabué commençait à illustrer dans les arts le nom de Florence, un pauvre vieux peintre d'Arezzo, Margaritone, s'imposait à la postérité par le soin qu'il mettait à signer ses peintures, lourdes Madones, Crucifix grimaçants et tordus, ou misérables effigies de saint François; mais il doit uniquement de survivre aux pages de Vasari, comme lui citoyen d'Arezzo, et attentif à ne rien sacrifier des illustrations de sa ville natale. Il a ignoré pourtant, l'ingénieux historien, l'existence d'un artiste infiniment supérieur à ce Margaritone, Montano d'Arezzo, appelé à Naples en 1305, créé chevalier et richement doté en 1310 par le roi Robert, et probablement l'auteur de la grande Madone de Montevergine, près d'Avellino. Mais ce Montano n'est déjà plus un précurseur, c'est un contemporain de Giotto et de Duccio, qui connaît la robustesse florentine et la grâce siennoise.

Les mosaïstes romains. Cavallini et Torriti. — Quelque progrès que puisse marquer l'art de Cimabué sur ses obscurs prédécesseurs, il s'en faut, et de beaucoup, qu'il suffise à expliquer l'art de Giotto; et si l'on devait, à la suite de Vasari, ne s'attacher, durant le XIIIe siècle, qu'à la seule Florence, on ne pourrait que s'émerveiller avec lui devant l'éclosion spontanée, devant le miracle du génie giottesque. Mais une simplification aussi extrême du développement de la peinture italienne n'est plus de saison. Les républiques toscanes, Sienne entre toutes, ont droit de primauté sur Florence; quand on songe que le siennois Duccio est un contemporain de Cimabué, on se demande si le miracle d'art, au XIIIe siècle, ne s'est pas produit à Sienne. Duccio ne paraissant pas avoir exercé d'influence sur Giotto, et d'autre part l'œuvre de ses grands élèves, Simone Martini, les Lorenzetti, demeurant étroitement liée à la sienne, mieux vaut en réserver l'étude, malgré les différences de chronologie, après celle du grand maître florentin. C'est à Rome, parmi ces mosaïstes dont seule la Captivité de Babylone, comme l'on appellera l'Exil d'Avignon, doit interrompre l'activité, que nous allons chercher les véritables maîtres et les éducateurs de Giotto.

La découverte récente, à Sainte-Cécile-du-Transtévère, de fresques superbes que l'on croyait depuis longtemps perdues, a mis en vive lumière le nom de Pietro Cavallini. Vasari, qui a composé toute une légende des notes brèves et précises où Ghiberti résumait ses impressions sur le grand peintre romain et dressait un catalogue de son œuvre, l'a sans raison aucune immolé à la gloire de Giotto, comme il sacrifiait Rome à la gloire de Florence. Il fait de Cavallini un disciple de Giotto, et assure qu'il peignait encore en 1364, ce qui est parfaitement invraisemblable. Il nous faut nous représenter Pietro Cavallini s'instruisant et débutant à Rome, vers le

milieu du XIIIe siècle, dans l'atelier des Cosmati, vaste officine de décoration où les travaux de sculpture et de peinture vont de pair avec les études d'architecture. Il y est le compagnon d'Arnolfo de Florence (dont on a tenté récemment de distinguer la personnalité d'avec celle de l'architecte Arnolfo di Cambio), de l'Arnolfo qui signe en 1280 la tombe du cardinal de Braye à Orvieto, et en 1285 le *ciborium* de Saint-Paul-hors-les-Murs, où il a eu pour associé un certain Petrus (*Hoc opus fecit Arnolfus cum suo socio Petro*). Ce sculpteur Pierre doit être notre Cavallini, à qui l'abbé bénédictin Barthélemy, qui dirigeait alors la communauté de Saint-Paul, venait de confier le décor à fresque de toute la basilique. Mais, comme les bénédictins de Saint-Paul étaient sous la protection du roi d'Angleterre, nous sommes conduits à croire, en remontant le cours des années, que notre Cavallini ne fait qu'un avec le *Petrus civis romanus* qui signe à Westminster le monument funéraire d'Édouard le Confesseur, et que l'abbé de Westminster, Richard de Ware, a ramené de Rome, en 1267, avec d'autres ouvriers de l'atelier des Cosmati. Ainsi se reconstitue peu à peu l'existence du célèbre artiste.

Ghiberti attribue formellement à Cavallini l'immense décor peint de la nef de Saint-Paul, qui ne nous est plus connu que par de grossiers dessins du XVIIe siècle, toute la nef ayant été détruite dans l'incendie de 1823. Deux rangées de compartiments, au-dessus des médaillons des papes, retraçaient en parallèle les histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament (avec le détail des Actes des Apôtres et surtout de la vie de saint Paul). A droite de l'arc de triomphe était la figure de saint Pierre; à gauche celle de saint Paul, avec, à ses pieds, l'abbé Barthélemy. Ce grand décor, si fidèlement conforme aux traditions de l'iconographie romaine, Cavallini va le reproduire, quelques années plus tard, dans la basilique de Sainte-Cécile, et dans l'église haute d'Assise.

C'est en 1291 que Bertoldo di Pietro Stefaneschi, frère du cardinal Jacques Stefaneschi, fit exécuter par Cavallini les sept tableaux en mosaïque qui ornent la zone inférieure de l'abside de Sainte-Marie-du-Transtévère. Ils nous ont été fort heureusement conservés sans graves retouches, et nous y pouvons apprécier la maîtrise de Cavallini et les fortes leçons de l'atelier des Cosmati. Ils représentent la Naissance de Marie, l'Annonciation, la Naissance de Jésus, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple, la Mort de Marie; le dernier, placé au-dessus du trône épiscopal, se compose d'un médaillon renfermant le buste de la Vierge avec l'Enfant à son bras, devant qui s'agenouille le donateur présenté par saint Pierre et accompagné par saint Paul. Il n'y a rien, dans ces mosaïques romaines, de la raideur anguleuse, du dessin plat et maigre des mosaïques vénitiennes ou florentines. Les figures larges et pleines, les gestes souples, les draperies harmonieuses sont d'un artiste qui, tout en

restant fidèle aux lois de l'iconographie byzantine, sait les vivifier par l'étude de la nature et la pratique des divers arts. La figure de sainte Anne, dans la Naissance de Marie, celles surtout des servantes empressées auprès d'elle, témoignent de ces qualités de modelé, de cette science de la « troisième dimension », que l'on a louées en ces derniers temps comme l'apanage exclusif de Giotto. Et le geste de la femme qui tâte délicatement l'eau du bain, tout en étant de tradition dans les miniatures byzantines, prend un charme spontané que les plus jolis siennois ne dépasseront guère.

Ces qualités maîtresses de Cavallini, cette plénitude robuste des formes et des gestes par où il se rapproche, ainsi que Giotto, de Nicolas de Pise, nous les trouvons au plus haut point de perfection dans les fresques de Sainte-Cécile-du-Transtévère. Là, comme à Saint-Paul, Ghiberti nous l'atteste, le grand artiste avait peint toute la nef, au temps où son associé Arnolfo terminait l'exquis *ciborium*, qu'il signait et datait du 20 novembre 1293. Les remaniements de 1599 et de 1725 n'ont laissé subsister que des débris cachés par le lourd plafond moderne; mais, dans le chœur des religieuses, qui est adossé au revers de la façade, la magnifique composition du Jugement dernier est demeurée presque intacte. Ce chœur, construit après 1527 (jusque-là l'église avait appartenu aux bénédictins, puis aux « Umiliati »), masqua si bien l'œuvre de Cavallini que l'existence en fut oubliée jusqu'à ces dernières années. De légers travaux de restauration ont suffi à en dégager les restes, et à les rendre accessibles à l'étude.

La scène du Jugement dernier s'étend sur toute la largeur de la basilique, qui mesure environ quatorze mètres. Le Rédempteur (fig. 301) apparaît dans une gloire elliptique qu'entoure un vol d'anges. Il est assis dans une attitude majestueuse, vêtu d'une tunique verte et d'un manteau pourpre bordé d'or. La plaie sanglante de son côté attire le regard ainsi que celles des pieds et des mains; la main droite s'ouvre pour accueillir les élus, la gauche se referme et retombe pour éloigner les réprouvés. La Vierge et le Précurseur, au milieu des douze Apôtres, de grandeur naturelle, et que désignent des inscriptions, sont debout autour du Juge suprême; saint Pierre et saint Paul se font pendant. Plus bas, quatre grands anges blonds soufflent en de longues trompettes pour annoncer le Jugement; ils se dressent sur les nues, près de l'autel qui porte les instruments de la Passion, selon les règles de l'Etimacia dans l'art byzantin. Les deux premiers martyrs, Étienne et Laurent, sont à leurs côtés; puis surgissent à droite les élus, à gauche les damnés, dont les groupes, coupés par la maçonnerie du XVIe siècle, demeurent incomplets. Trois anges guident l'essor des élus; trois archanges repoussent les damnés et le démon. Ces dernières figures, de dimensions plus petites, sont aussi d'un travail moins soigné; mais les autres brillent d'une beauté souveraine : figures nobles, graves,

dont la solennité se tempère d'une expression d'affectueux respect. Une majesté romaine est empreinte sur ces visages jeunes ou vieux, où le caractère iconographique est strictement observé, mais avec un sens de la vie qui soutient l'artiste et l'emporte très haut au-dessus des formules



Phot. du Ministère de l'Instr. publ., Rome

Fig. 301. — Tête du Christ dans la fresque du Jugement dernier, par Pietro Cavallini. (Sainte-Cécile-du-Transtévère).

byzantines. Duccio donnera la fleur merveilleusement pure de l'art grec en Italie; mais de cet art grec Cavallini a refait un art latin, en attendant que Giotto en fasse un art proprement italien.

La dernière œuvre romaine qui nous ait été conservée de Cavallini est la fresque absidale de Saint-Georges-du-Vélabre, généralement attribuée à Giotto. Elle fut exécutée sur l'ordre du cardinal Jacques Stefaneschi, en 1296 ou peu après; et les retouches barbares qu'elle a subies

n'ont pas entièrement détruit son aspect puissant et harmonieux. L'image du Christ bénissant, debout sur le globe du monde, rappelle la noble figure des Saints-Cosme-et-Damien ; à ses côtés sont la Vierge et saint Pierre, saint Georges et saint Sébastien. Ces deux derniers saints, chers à l'iconographie byzantine, sont représentés, selon la tradition de l'Orient, en guerriers casqués et cuirassés, la lance en main; saint Georges tient les rênes de son cheval, et saint Sébastien s'appuie sur son bouclier.

Pour se délasser du décor mural, l'excellent peintre ne négligeait pas les tableaux de chevalet ; du moins est-ce à lui que de bons juges ont pu attribuer deux intéressants petits retables à compartiments, dont les figures longues et fines se détachent, comme ce sera bientôt la mode dans la peinture siennoise, sur un fond d'or délicatement ouvré à la pointe : la sainte Cécile du Musée des Offices, et les Scènes évangéliques de la collection Stroganoff (Déposition de Croix, Ensevelissement, Descente aux Limbes, Résurrection, Ascension, Pentecôte). On peut les considérer comme des sommaires des peintures exécutées à Sainte-Cécile et à Saint-Paul.

Selon Ghiberti, Cavallini aurait peint à Saint-Pierre, à Saint-Chrysogone, à Saint-François de Rome. A-t-il travaillé à la mosaïque de la façade de Saint-Paul, exécutée pour Jean XXII, c'est-à-dire entre les années 1316 et 1334? Ghiberti semble l'affirmer; mais il n'est plus possible d'en juger par les fragments tout modernisés qui ont été transportés à l'intérieur de la basilique. En dehors de Rome et d'Assise, où nous verrons tout à l'heure les mosaïstes romains à l'œuvre, nous trouvons trace d'un séjour de Cavallini à Naples en un document de l'année 1308. C'est une lettre par laquelle Robert, duc de Calabre, ordonne de payer à maître Pierre Cavallini de Rome les gages annuels qui lui ont été assignés par le roi Charles II : ces gages sont de trente onces d'or, auxquelles il faut ajouter deux onces pour la location d'une maison.

Des peintures et mosaïques de Naples il sera parlé ailleurs; mais il est à Rome d'autres œuvres encore, et de la plus grande importance, exécutées par les mosaïstes compagnons de Cavallini. Nicolas IV, le premier pape franciscain, consacre en 1290 la basilique reconstruite du Latran; l'année suivante était terminée la grande mosaïque absidale, qui a subsisté intacte jusqu'à l'époque toute récente (1886) de l'agrandissement et de la réfection de l'abside. La mosaïque, reprenant et utilisant les restes d'un ancien décor, représente l'Adoration de la Croix, au-dessus de laquelle le buste du Sauveur étincelle dans les nues. Ce buste majestueux, auquel s'attachait une tradition miraculeuse dans la basilique primitive, émerge de nuages pourpres et dorés qui parsèment une zone de ciel bleu sombre; des anges en adoration volent tout alentour. La zone inférieure se développe sur un fond d'or. La colombe de l'Esprit Saint

répand ses rayons vers la Croix fleuronnée et relevée de pierreries qui se dresse sur le tertre aux quatre fleuves où viennent s'abreuver deux cerfs et six agneaux. Au pied du tertre est figurée en très petites dimensions la Jérusalem céleste, au-dessus de laquelle la cime d'un palmier supporte le phénix. Puis s'étend à droite et à gauche un pré fleuri où jouent de petits génies et des oiseaux; il est baigné par les ondes du Jourdain, peuplées encore de petits génies qui naviguent et pêchent parmi des cygnes blancs. Debout et tournées vers la Croix, de colossales figures se détachent sur le fond d'or. C'est la Vierge, qui présente bénignement au Sauveur le pape agenouillé; saint Pierre et saint Paul la suivent, tandis qu'à droite de la Croix saint Jean-Baptiste est suivi de saint Jean l'Évangéliste et de saint André. Deux figures plus humbles, celles des saints François et Antoine, introduites parmi la cour céleste, marquent bien le caractère franciscain de la dévotion à la Croix. Et plus bas, dans une frise que coupent quatre larges fenêtres, neuf Prophètes sont debout entre des palmiers, comme à Saint-Apollinaire-Nouveau de Ravenne, ou à Saint-Paul-hors-les-Murs. Parmi eux, et se répondant aux deux extrémités de la frise, deux très petits moines franciscains sont agenouillés, tenant en main l'équerre, le marteau et le compas; le plus jeune, qu'une inscription recommande à la protection de saint Jean, se nomme frère Jacques de Camerino, « compagnon du maître d'œuvre »; l'autre, d'apparence âgée, n'est point désigné par une inscription analogue, mais il a déjà signé son travail, à l'angle gauche de la grande composition : *Jacobus Toriti pictor hoc opus fecit.*

C'est le même Jacques Torriti qui, cinq ans plus tard, date et signe la splendide mosaïque absidale de Sainte-Marie-Majeure, où, comme au Latran, il adapte et remanie une œuvre antique, mais cette fois avec une liberté, une personnalité tout autres (fig. 302). A la mosaïque primitive appartenaient évidemment la petite rivière peuplée de barques, les oiseaux et surtout les magnifiques rinceaux de feuillage qui se déroulent, comme à Saint-Clément, sur l'éclat du fond d'or; mais ces rinceaux s'écartent pour laisser place à une gloire d'azur constellée d'or, où sur un large trône les figures du Christ et de la Vierge attirent tous les regards. Le Christ couronne la Vierge, ou plutôt, d'un geste où les ivoires français ont mis déjà la plus exquise poésie, il ajoute une gemme au diadème de la Reine du ciel. Des anges en foule assistent pieusement à la fête divine, et, à droite et à gauche, devant les figures des saints Pierre et Paul et des deux saints Jean, suivis de saint François et de saint Antoine, le pape Nicolas IV et le cardinal Jacques Colonna sont agenouillés. C'est le thème de l'abside de Sainte-Marie-du-Transtévère, mais heureusement accommodé aux exigences d'un décor plus ancien, qui lui apporte un surcroît de somptuosité.



Phot. Anderson.

FIG. 302. — MOSAIQUE ABSIDALE DE SAINTE-MARIE-MAJEURE.

A l'imitation des petits tableaux en mosaïque dont venait d'être enrichie la basilique du Transtévère, Torriti composa, au bas de l'abside de Sainte-Marie-Majeure, cinq scènes de la vie de la Vierge, qui s'inspirent des traditions byzantines plus textuellement peut-être que celles de Cavallini. Il en allait de même, avant les restaurations qui les ont déformées au XVIII[e] siècle, des mosaïques de la façade maintenant encastrées dans les baies et derrière les pilastres de la tribune. Vasari attribue à Gaddo Gaddi, le chef de la lignée d'artistes florentins qui propagèrent durant tout le XIV[e] siècle les leçons de Giotto, les quatre compartiments où est illustrée la légende de la fondation de la basilique par le pape Libère. La zone supérieure, beaucoup mieux conservée, est l'œuvre de Filippo Rusuti, qui a inscrit son nom sur l'ourlet de la gloire d'azur et d'or où trône le Sauveur entre quatre anges; les symboles des Évangélistes, les figures de la Madone et du Précurseur, que suivent des apôtres et des saints, complètent la vision céleste, à laquelle assistaient, dans la composition primitive, les cardinaux Jacques et Pierre Colonna.

Filippo Rusuti ne nous est point connu par d'autres œuvres; mais c'est lui vraisemblablement qu'un document de l'année 1308 nous montre mandé à la cour de France, à Poitiers, avec son fils Jean et un compagnon, Nicolas Desmarz, comme ces mosaïstes romains qui, quarante ans plus tôt, avaient été appelés à Londres. Le renom de l'école romaine avait depuis longtemps passé les Alpes. On peut supposer que le maître Étienne d'Auxerre, que Philippe le Bel envoie en 1298 au pape Boniface VIII, « pour certaines affaires », *pro quibusdam negociis regis*, avait mission également de s'instruire des traditions d'art que le XIII[e] siècle avait noblement développées dans la Ville sainte. Mais l'Exil d'Avignon, dès 1305, retire brusquement de Rome cette suprématie des arts qu'elle avait si longtemps gardée; et quand le retour de la papauté y ramènera la paix, la vie et la richesse, c'est aux écoles du Nord, c'est à Florence qu'il lui faudra redemander une tradition nouvelle et des artistes.

L'ÉCOLE TOSCANE ET L'ÉCOLE ROMAINE A ASSISE. — Autour du tombeau de saint François, dans la basilique haute d'Assise, s'est préparée, au XIII[e] siècle, la renaissance de la peinture italienne. Une même dévotion, un même élan du cœur ont groupé en un seul point des forces éparses et disparates, d'où va naître une harmonie. L'œuvre de Giotto expliquera et coordonnera les efforts d'un demi-siècle. Il n'est guère possible de nommer avec certitude, en l'absence de tout document d'archive, les peintres qui travaillèrent à ce vaste décor, et bien des hypothèses ont été mises en avant. Pendant longtemps les seuls noms de Cimabué et de Giotto ont suffi à la critique; mais une étude comparée des fresques en a fait aisément ressortir la diversité, et l'on a peu à peu élargi la part des

mosaïstes romains. Vasari d'ailleurs nomme Cavallini aussi bien que Cimabué parmi les peintres d'Assise; et il est permis, sans pousser à l'excès la précision, de délimiter assez nettement les deux régions où s'enfermèrent, dans cette grande nef gothique tout illuminée par ses vitraux, les peintres de Florence et les peintres de Rome.

Assise, sans se trouver sur la route de Rome à Florence, offrait assez naturellement une étape aux artistes qui se rendaient d'une ville à l'autre. Nous savons que Cimabué était à Rome en 1272, mais nous ignorons



Phot. Anderson

FIG. 505. — Madone entourée d'anges, avec saint François, par Cimabué. (Basilique inférieure de Saint-François d'Assise.)

absolument s'il y séjourna longtemps. C'est en tout cas après cette date que doivent se placer ses premiers travaux dans l'église de Saint-François; et le premier de tous dut être la grande fresque qui, au bras droit du transept de l'église inférieure, représente la Madone et l'Enfant entourés d'anges, avec saint François debout auprès d'eux (fig. 505). On a récemment contesté à Cimabué la paternité de cette fresque, pour la donner à l'école siennoise; mais il suffit de la comparer aux Madones du Louvre et de Florence pour y reconnaître un même auteur (en tenant compte, bien entendu, des changements que les retouches et restaurations successives, la première fort ancienne, au temps même de Giotto, ont pu apporter au caractère des figures). Le dessin du trône, les plis du manteau de la Madone sont presque identiques dans le retable du Louvre;

il en est de même de l'attitude et de la draperie des deux premiers anges. Tant qu'il ne sera pas prouvé qu'il faut retirer à Cimabué l'attribution du retable du Louvre, la grande Madone d'Assise sera comptée parmi ses meilleures œuvres. Mais c'est dans l'église haute que l'on peut étudier avec le plus de sécurité ses travaux et ceux de ses compagnons.

Selon Vasari, Cimabué, « en compagnie de quelques maîtres grecs », avait décoré toute l'église du bas; puis, « animé d'un nouveau courage, il se mit à lui seul à peindre à fresque l'église du haut ». Nous avons vu ce qu'il fallait garder de cette légende pour l'histoire de la basilique inférieure. Quant à la basilique supérieure, voici comment son décor se répartit (fig. 304). Le chœur, au-dessous des fenêtres, est orné de scènes de la Mort de la Vierge, le transept gauche de scènes de l'Apocalypse, le transept droit de scènes de la Vie et de la Passion des apôtres Pierre et Paul. Deux grands Crucifiements terminent les murailles en retour de ces transepts. Plus haut, entre les fenêtres, il y a des figures d'anges à gauche, d'apôtres à droite, de prophètes et d'anges au milieu; puis dans les tympans, à gauche, le Combat de l'Archange contre le Dragon; à droite, le Sauveur en gloire parmi les symboles des Évangélistes; sur les côtés du chœur, quatre épisodes de la Vie de la Vierge. La voûte, divisée par des nervures gothiques, comprend six sections où alternent avec un ciel bleu étoilé, d'abord les figures des quatre Évangélistes, puis quatre médaillons avec les bustes du Christ, de la Vierge, de saint Jean-Baptiste et de saint François; enfin (dans la dernière travée, près du seuil) les quatre grands Docteurs. Aux parois de la nef, des deux côtés des fenêtres, se déroule le parallélisme classique des histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament; enfin, plus bas, entre les faisceaux de colonnes engagées dans les murailles, vingt-huit



Phot. Alinari

Fig. 304 — Basilique supérieure de Saint-François d'Assise.

compartiments de peintures racontent la vie et les miracles de saint François.

On ne peut guère douter que les trois séries de tableaux qui ornent les murs du chœur et des transepts soient d'un seul et même peintre, qui est l'auteur de la grande Madone de l'Académie de Florence. Malgré l'état de délabrement affreux de ces peintures si intéressantes, dont les couleurs ont été rongées par l'humidité, au point qu'il ne subsiste plus que la préparation toute noircie et comme l'ombre des figures, on y retrouve le dessin de Cimabué, la structure caractéristique des visages aux fronts bombés, les types indiscutables des Prophètes à mi-corps de son retable. La forte éducation byzantine pénètre encore toutes ces compositions, si bien que l'on se croirait dans quelque chapelle du Mont Athos, devant le Dernier Entretien des Apôtres avec la Vierge, la Mort, l'Assomption, enfin la Glorification de la Reine du ciel. Les cinq histoires des miracles et de la mort de saint Pierre et de saint Paul sont des plus curieuses pour l'étude des monuments antiques de Rome ; il faut citer tout particulièrement le Crucifiement de saint Pierre, où la pyramide de Cestius fait pendant au phare de Néron, décor que copiera fidèlement Giotto. Quant aux cinq scènes de l'Apocalypse, ce qu'on en distingue au travers de la ruine s'impose fortement à l'imagination : la Vision des vingt-quatre Vieillards, les quatre anges debout devant la muraille crénelée de la Ville que domine une montagne abrupte, l'Assemblée des élus, puis l'Écroulement de Babylone, et l'apparition de Patmos, étroit écueil au milieu des flots agités, où le vieil Apôtre effrayé se serre contre l'ange qui d'un grand geste lui montre l'abîme; enfin, bien haut vers la voûte, la lutte de l'énorme dragon squameux contre l'archange saint Michel (tout ce transept de gauche est dédié à l'Archange), voilà les diverses parties d'un drame chrétien assez émouvant, mais qui se joue encore, on le sent, en langue grecque. Cimabué n'a pas renouvelé la tradition byzantine : il s'est contenté de l'exprimer avec puissance.

Cependant les deux fresques, de dimensions doubles, qui représentent le Crucifiement au-dessus des autels latéraux, introduisent dans l'iconographie chrétienne une expression passionnée et sauvage que l'on n'y avait pas encore vu porter à ce point. La plus belle et la moins complètement ruinée, celle de gauche, est l'œuvre de Cimabué. Autour du Christ colossal, dont le corps s'infléchit péniblement, tout un vol d'anges tourbillonne dans les airs, avec les gestes du désespoir le plus intense ; trois d'entre eux recueillent dans des coupes le sang qui découle des plaies du Sauveur. Debout devant la Croix, Madeleine lève les mains ardemment vers son Maître, tandis qu'à ses pieds saint François (de taille beaucoup plus petite) se prosterne contre le tertre ensanglanté. Saint Jean tient douloureusement la main de la Vierge, que suivent les Saintes Femmes ;

et la foule des Juifs se presse à droite et à gauche. La même composition, à quelques détails près, se reproduit dans l'autre transept; toutefois on n'y voit plus la figure de Madeleine, et la Vierge s'évanouit dans les bras des saintes Femmes. Le Christ est de proportions plus fortes encore et plus lourdes, qui vont jusqu'à la difformité, comme dans un grand Crucifix attribué à Margaritone, que conserve l'église de Sainte-Claire d'Assise. Il se pourrait donc que Margaritone, après Cimabué, ou tout autre peintre de l'école florentine, eût terminé le décor du chœur. Il est certain que les figures d'Apôtres peintes au triforium de droite sont loin d'avoir



Phot. Alinari.

Fig. 305. — Détail du triforium de la basilique supérieure de Saint-François d'Assise.

la beauté des grands anges debout derrière les colonnes du triforium de gauche, ou apparaissant à mi-corps dans la balustrade feinte qui domine ce triforium (fig. 305). Le décor architectural même est différent: c'est à droite une imitation de gables et de pinacles aigus sur un fond de ciel bleu, tandis qu'à gauche est fidèlement imité le style des Cosmati.

Les peintures de la voûte n'appartiennent plus à l'école florentine. Les bandes d'ornement qui les encadrent en sections triangulaires rappellent de fort près les inventions des mosaïstes romains, et surtout la riche bordure dont Torriti a orné l'abside de Sainte-Marie-Majeure. Mieux encore qu'à Torriti, c'est à Cavallini que l'on pense devant les figures du Christ, de la Vierge, de saint Jean-Baptiste et de saint François, qui occupent le centre de cette voûte; mais rien n'empêche d'attribuer au seul

Torriti les figures des quatre Évangélistes et celles des quatre grands Docteurs. Les premières sont accompagnées de l'image des villes et du nom des pays où s'exerça leur apostolat ; la vue de Rome, auprès de saint Marc, réunit quelques-uns des principaux monuments de la ville des papes : basilique de Saint-Pierre, château Saint-Ange, tour de Néron, Panthéon, pyramide de Cestius, Latran.

On date généralement de 1280 la première installation des mosaïstes romains à Assise. La difficulté est de combiner cette date avec celles, indiscutables, de quelques-unes des œuvres de Cavallini, de Torriti et de Giotto. Après 1290, il y a six ou sept années durant lesquelles ces grands artistes sont occupés à leurs travaux de Rome; mais, tout à la fin du XIIIe siècle et tout au début du XIVe, il leur était également possible de se réunir à Assise. On a voulu aussi reconnaître dans leurs œuvres romaines un progrès marqué sur les fresques d'Assise; cela est possible, quoique difficile à prouver. Il est assez vraisemblable que Cavallini arriva avec ses compagnons à Assise au moment où le chef de l'atelier florentin, Cimabué, achevait ou interrompait ses travaux (et ce serait donc à une date antérieure à 1290) ; et la tâche de recouvrir de fresques les deux parois de la nef fut répartie à l'atelier romain, sans qu'il soit possible de déterminer sûrement, tant y est forte la discipline, le point précis où s'arrête chaque collaboration. L'état pitoyable des fresques rend les comparaisons d'autant plus malaisées; plusieurs sont entièrement détruites, d'autres endommagées aux trois quarts; l'humidité et les restaurations ont été également funestes.

La série commence au sommet de la paroi de droite, depuis le chœur jusqu'au seuil de l'église, pour reprendre en une seconde rangée parallèle et qui suit le même ordre; il y a en tout seize tableaux de chaque côté de la nef. Le maître qui a peint les quatre grands médaillons de la voûte est également le peintre des premières histoires de l'Ancien Testament. Ce sont visiblement des œuvres de mosaïste, et qui rappellent d'assez près les compositions analogues de Monreale. La Création est assez curieusement agencée. Les animaux se meuvent sur le sol, les poissons dans les flots, au-dessus desquels plane la colombe de l'Esprit, et l'on voit apparaître, projetée par la main du Créateur, une ellipse de lumière rose qui renferme la petite figure de l'homme; cette figure est entièrement nue, avec une draperie passée sur un bras. Le buste du Créateur (de type identique au Christ de la voûte) sort d'une gloire d'azur dont le cercle est formé de têtes d'anges. La Création d'Adam, celle d'Ève, la Tentation, l'Expulsion, dont les figures ont une gesticulation gauche et forcée, sont à l'état de ruine, et les trois fresques suivantes ont disparu, ou peu s'en faut. La rangée inférieure commence par la Construction de l'Arche, que suit une fresque détruite, puis viennent quelques compositions majestueuses, le

Sacrifice d'Abraham, la Visite des trois Anges, la Bénédiction de Jacob, la Visite d'Ésaü. La beauté toute classique de ces deux dernières fresques



Phot. Anderson

Fig. 306. — Le Baiser de Judas, détail d'une fresque de la basilique supérieure de Saint-François d'Assise.

les a souvent fait attribuer à Giotto; mais il serait plus juste d'y voir l'œuvre de Cavallini. La série biblique se termine par deux scènes, très détériorées, de l'histoire de Joseph.

Sur l'autre paroi, en partant du chœur, voici d'abord l'Annonciation,

presque ruinée (la Visitation est détruite), puis la Nativité, fort semblable à la composition de Cavallini à Sainte-Marie-du-Transtévère. L'Épiphanie n'existe plus. La Présentation au Temple, la Fuite en Égypte, Jésus parmi les Docteurs, le Baptême de Jésus, dans les parties qui en sont conservées, montrent la fidélité aux règles byzantines. Dans la rangée inférieure, les Noces de Cana, de composition lourde et somptueuse, ont tristement noirci ; de la fresque suivante (ce devait être la Vocation des Apôtres) on ne distingue que la figure de saint Pierre, vers qui il semble que se tende la main du Christ ; puis commencent aussitôt les épisodes de la Passion. Le Baiser de Judas est d'un grand effet (fig. 506). Les Juifs et les soldats porteurs de lanternes, de piques, de cimeterres, de gourdins, qui se hérissent au-dessus de leur masse confuse, se pressent autour de la grande figure du Christ, vers qui le traître s'avance à grands pas, les bras ouverts. A gauche, saint Pierre tranche l'oreille de Malchus. Dans la chapelle de l'Arena, Giotto fera un chef-d'œuvre de la scène dramatique dont tous les éléments sont déjà réunis à Assise. La fresque suivante n'existe plus. La Montée au Calvaire est très abîmée, ainsi que le Crucifiement ; mais la Lamentation sur le corps du Christ est déjà dans ses grandes lignes la fresque immortelle de Giotto. Enfin la Visite des Saintes Femmes au Sépulcre n'a plus que des figures incomplètes ; on distingue cependant les deux anges vêtus de blanc assis sur le sarcophage de pierre, devant lequel les quatre soldats dorment sur le sol.

Au revers de la façade, deux grandes compositions, l'Ascension et la Pentecôte, complètent la série évangélique. Faut-il y reconnaître une nouvelle main? est-ce Giotto qui entre en scène? Le Christ de l'Ascension a certainement le même type que celui de la douzième fresque de la Vie de saint François, et d'autre part le médaillon avec la Vierge et l'Enfant, placé entre deux autres médaillons qui contiennent des bustes d'anges au-dessus de la double porte d'entrée, offre bien nettement le caractère giottesque. Acceptons donc ces fresques comme la transition la plus manifeste de l'art de Cavallini à celui de Giotto. Il est certain que l'apparition des mosaïstes romains dans la grande basilique ombrienne explique de façon nouvelle et plus vraisemblable la formation de son génie ; et l'analyse de ses œuvres va nous montrer à quel point Assise fut pour le rénovateur de la peinture italienne un atelier de vivantes et fécondes leçons.

BIBLIOGRAPHIE

Principaux travaux à consulter (voir, pour les ouvrages généraux, la bibliographie du t. Ier, ch. I, p. 94) :

Cavalcaselle et Crowe, *Storia della pittura in Italia*, t. Ier, Florence, 1875. Une nouvelle

édition anglaise de cet ouvrage indispensable, remaniée d'après les notes de Crowe, a commencé de paraître à Londres en 1903 (*A history of painting in Italy — Umbria, Florence and Siena —*, t. I et II). — Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. II et III, Milan, 1902-1903 (le t. IV, 1905, est consacré entièrement à la sculpture du xive siècle). — Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, t. II, Fribourg-en-Brisgau, 1897-1900. — Zimmermann, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter*, I. Band, Leipzig, 1899. — Lafenestre, *La peinture italienne*, t. Ier, Paris, 1885. — De Rossi, *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*, Rome, 1870-96; *Dell' immagine di Urbano II papa e delle altre antiche pitture nell' oratorio di S. Nicola entro il palazzo Lateranum, esame storico ed archeologico*, Rome, 1881. — Müntz, *Notes sur les mosaïques chrétiennes d'Italie* (III, *Les pavements historiés;* IV, *Des éléments antiques dans les mosaïques romaines du moyen âge*); *Les précurseurs de la Renaissance* (à consulter de préférence dans la traduction italienne, remaniée et complétée : *Precursori e propugnatori del Rinascimento*, Florence, 1902). — Ugo Scoti-Bertinelli, *Giorgio Vasari scrittore*, Pise, 1905. — *Le opere di* Giorgio Vasari, éd. Milanesi, t. Ier, Florence, 1878. — Langton Douglas, *A history of Siena*, Londres, 1902; *The real Cimabue* (*Nineteenth Century*, n° 313, mars 1903; et compte-rendu par L. Zdekauer dans *Bullettino senese di storia patria*, 1903, p. 126-130). — W. Heywood and L. Olcott, *Guide to Siena*, Sienne, 1905. — Wickhoff, *Ueber die Zeit des Guido von Siena* (dans *Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, X. Bd., 2. Heft, Innsbruck, 1889). — Della Valle, *Lettere senesi di un socio dell' Accademia di Fossano sopra le belle arti*, t. Ier, Venise, 1782. — Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte senese*, t. Ier, Sienne, 1856; *Sulla storia dell' arte toscana, scritti varii*, Sienne, 1873. — Mussini, *Le tavole della Biccherna e della Gabella della Repubblica di Siena*, Sienne, 1877; et Lisini, *Le tavolette dipinte di Biccherna e di Gabella del R. Archivo di Stato in Siena*, Florence, 1902. — Clausse, *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, 2 vol., Paris, 1893; et *Les marbriers romains et le mobilier presbytéral*, Paris, 1897. — Hermanin, *Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere* (extrait du vol. V des *Gallerie nazionali italiane*), Rome, 1902. — B. Prost, *Quelques documents sur l'histoire des arts en France* (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXXV, 1887, p. 324). — Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*. Berlin, 1885. — Cristofani, *Delle storie di Assisi*, 3e éd., Assise, 1902. — Fratini, *Storia della basilica e del convento di S. Francesco in Assisi*, Prato, 1882. — Roger Fry, *Art before Giotto* (*Monthly Review*, oct. 1900). — Strzygowski, *Cimabue und Rom*, Vienne, 1888.

CHAPITRE V

LES IVOIRES GOTHIQUES

Les ivoires n'ont pas, pour l'histoire de l'art du xiiie et du xive siècle, la même importance que pour celle du haut moyen âge. Au lieu de demeurer pour nous, comme ceux du vie au xe siècle, les seuls témoins d'une sculpture disparue, ou, comme les ivoires importés de Byzance, de nous figurer les modèles où purent s'inspirer les premiers imagiers romans, les ivoires gothiques ne sont que le reflet de la sculpture monumentale et de la miniature contemporaines; leur style, leurs thèmes sont les mêmes, et les artisans qui les ont taillés, fidèles à une tradition qu'ils n'avaient point créée, loin d'innover jamais, restent « à la suite ». Mais si l'invention leur manque, beaucoup ont interprété avec une merveilleuse habileté et parfois avec des recherches de détail charmantes les thèmes auxquels ils se tenaient, et certains ivoires peuvent compter parmi les œuvres les plus accomplies de l'art gothique. Comme de plus le nombre des pièces conservées est très grand, nulle série ne permet de se faire une idée plus nette de l'activité d'un métier d'art mineur au moyen âge. C'est à ce double titre que les ivoires doivent de tenir une place dans l'histoire générale de l'art.

La quantité d'ivoire travaillée à la fin du xiiie siècle, au xive et dans les premières années du xve a dû être véritablement extraordinaire. Sans doute, si les ivoires nous sont parvenus plus nombreux que les orfèvreries, les émaux, les bois ou les marbres, c'est que l'on n'en pouvait faire ni monnaie, ni chaux, ni feu, et que leur matière même, inutilisable, les préservait de la destruction; toutefois les inventaires publiés prouvent à quel point la mode avait adopté l'ivoire, et il n'en est guère, parmi ceux des trésors d'église ou du mobilier des grands personnages, qui ne mention-

1. Par M. Raymond Kœchlin.

nent des objets de cette sorte. L'ivoire sert à tous les usages. Dans les églises et les chapelles privées, ce sont des statuettes figurant la Vierge, les saints ou les saintes, des reliquaires de toutes formes et de toutes dimensions, des boîtes à hosties, des autels portatifs, des crosses, des manches de goupillon ou de *flabellum* (éventail liturgique), des bâtons de chantre, des baisers de paix, des reliures, peut-être même des retables, tandis que l'emploi en est constant, dans la vie civile, pour les valves de boîte à miroir, les peignes, les coffres à bijoux, les manches de couteaux, les gravoirs, les cors de chasse, les échiquiers, les fouets, les selles d'apparat, les dévidoirs, les tablettes à écrire, les patenôtres ou chapelets, les chasse-mouches, les boutons, les « palètes à tenir chandelles », les instruments de musique, tels que flûtes ou harpes, voire les bâtons « à faire coiffer » ; il entre aussi dans la confection de ces bijoux étranges et compliqués où certains princes se complaisaient, sans compter que la marqueterie en use, conjointement avec l'os si en faveur dans certaines contrées. Ce fut une mode générale, à laquelle la France s'abandonna, comme l'Italie et les Flandres, comme l'Angleterre et l'Allemagne.

Il semble certain à la vérité que ce fut la France qui, en cette mode, donna le ton. Non pas que les documents le prouvent péremptoirement; dans tous les pays les inventaires du XIVe siècle citent des ivoires, et sans doute on en a sculpté partout; mais les mentions d'ivoires paraissent tellement plus fréquentes dans les inventaires français, dans ceux de la France du Nord notamment; l'identité de style surtout est si parfaite entre la plupart des ivoires qui nous sont parvenus et les monuments de la grande sculpture et de la miniature françaises, qu'on en peut raisonnablement déduire que la France en était le principal marché. C'est donc par l'étude des ivoires français que nous commencerons, et par français nous croyons qu'il faut entendre plus particulièrement parisiens. En vérité, il ne paraît pas possible de déterminer dans l'art français du XIVe siècle le style d'une école proprement parisienne, et rien dans les monuments ne nous permet de donner certainement Paris comme lieu d'origine aux ivoires; mais les comptes semblent plus explicites, et non seulement les statuts des métiers parisiens sont seuls à ce moment à mentionner des ivoiriers — Lyon et Rouen ne les citent qu'à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle — mais nous possédons les noms de plusieurs de ces ivoiriers parisiens et des détails sur leur activité, tandis qu'aucun autre centre ne nous en fournit alors; nous savons enfin que les princes de passage à Paris y achetaient volontiers des ivoires et que les statuettes d'ivoire à socles de pierreries figuraient parmi les présents que les rois de France envoyaient aux églises qu'ils prétendaient honorer et même aux souverains étrangers. Que des ateliers provinciaux aient taillé des ivoires, il se peut, toutefois nous n'en avons aucune preuve et

l'unité de style et de technique des innombrables pièces qui nous restent est telle que, s'il y a eu divers centres de production, il faut admettre que ce sont les mêmes modèles qui ont servi, modèles que nous pouvons présumer parisiens.

Les tailleurs d'ivoire parisiens étaient répartis entre plusieurs métiers; il s'en trouvait parmi les pigniers (fabricants de peignes), les lanterniers, les tablettiers et les patenôtriers, mais les auteurs de nos statuettes et de nos « tableaux » prenaient rang avec les « Peintres et Tailleurs imagiers » et les « Imagiers-tailleurs et ceux qui taillent les Crucifix ». Les statuts de ces métiers, assez développés quant aux imagiers et aux peintres, sont malheureusement à peu près muets sur le compte des ivoiriers. « Quiconques veut estre ymagiers à Paris, ce est à savoir taillieres de crucefix, de manches à coutiaus, et de toute autre manière de taille, quele quele soit, qu'on face d'os, d'yvoire, de fust (bois) et de toute autre manière d'estoffe, quele quele soit, estre le puet franchement, pour tant qu'il sache le mestier et qu'il euvre ous us et coustumes du mestier devant dit. » Nulle autre mention n'est faite des ivoiriers dans ce règlement; mais sans doute il était le même pour tous, et les obligations relatives à la maîtrise, à l'apprentissage, à la « loyauté » du travail, à l'interdiction du travail de nuit, aux amendes en cas d'infraction, leur étaient applicables comme aux imagiers, de même qu'ils devaient bénéficier de privilèges tels que l'exemption du guet. Leur métier, à eux aussi, n'appartenait « à nulle âme fors qu'à sainte Yglise, et aux princes et aux barons, et aux autres riches homes et nobles ». Cette communauté dans la vie corporative explique évidemment les analogies de la technique et du style, et il est certain qu'à « besogner » côte à côte, quelque chose de l'art des imagiers et des peintres ne pouvait manquer de passer dans les ouvrages plus modestes des ivoiriers.

Les noms d'ivoiriers venus jusqu'à nous ne nous sont pas fournis par les œuvres elles-mêmes, car aucune n'est signée, et le « Jehan Nicolle » d'un baiser de paix du British Museum en désigne le propriétaire et non le fabricant; mais divers comptes nous en donnent, que d'ailleurs on ne peut plus accoler à aucun monument subsistant. De Jean le Scelleur, nous savons qu'entre 1315 et 1325 il exécuta diverses pièces pour Mahaut, comtesse d'Artois, peignes, broches, gravoir, miroir, un Christ attaché à une croix de cèdre et une statuette de Notre-Dame; il était fournisseur de Philippe le Long et vivait à Paris; c'était vraisemblablement un ivoirier de profession. On ne sait rien d'un certain Bertrand qui avait fait un échiquier pour le jeune Robert d'Artois en 1296. Quant à Renaud le Bourgeois, qui travailla lui aussi pour Mahaut, en 1311, il est connu également comme orfèvre, et il en va de même de Jean le Braellier, dont l'inventaire de Charles V en 1380 cite « deux grans beaulx tableaux d'yvoire

des troys Maries ». Jehan de Couilly, lui, était pignier ; à plusieurs reprises, de 1367 à 1387, il livra à Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, à Charles VI et à la reine, des trousses de cuir armoriées contenant un assortiment de miroirs, de peignes et de gravoirs d'ivoire. Jehan Cyme (1371-1378), Jehan Girost (1387) et Henri des Grès (1387-1397), comme plus tôt Jehan de l'Imaige (1319-1320), paraissent avoir eu la même spécialité. On doit nommer encore Jean Aubert (1388-1395). Thomas de Fienvillier, coutelier du roi (1375), fournissait les couteaux à manches d'ivoire, et les princes ne dédaignaient pas toujours d'acheter eux-mêmes ces menus objets, au lieu de s'en remettre à leurs barbiers. Au milieu de tous ces noms à peu près inconnus, un nom célèbre apparaît tout à coup, celui de Jean de Marville, qui achetait en 1377, à Paris, moyennant 26 livres, de l'ivoire « pour faire certaines besoignes que Mgr. (le duc de Bourgogne) lui avait enchargées ». Quelques-unes des statuettes qui subsistent peuvent-elles donc s'attribuer à Marville? Nous l'ignorerons toujours sans doute, mais la présence d'un maître tel que lui parmi les tailleurs d'ivoire est intéressante. Le commerce de l'ivoire était, on le voit très développé à Paris au XIV[e] siècle. Il ne mourra pas tout à fait au XV[e], et deux générations de pigniers, Philippe et Jean Daniel, nous sont encore connus en 1435-1434 et 1485, mais dès lors la décadence de l'art de l'ivoire français est consommée et la mode s'est détournée de lui.

Aussi bien, même aux plus beaux temps, semble-t-il, si le métier des ivoiriers ne dut pas être moins relevé que celui des imagiers, des enlumineurs et des orfèvres, on peut croire qu'il était en tout cas médiocrement lucratif, et la modicité des prix parvenus à notre connaissance prouve que, la matière première une fois payée, le bénéfice de l'artisan devait demeurer généralement médiocre. Sans doute quelques images de Notre-Dame se vendent fort cher : celle que Mahaut d'Artois acheta à Jehan le Scelleur ne lui fut pas payée, en 1325, moins de 19 livres parisis, et la même princesse, en 1315, réclamait 6 livres pour s'indemniser d'une autre vierge d'ivoire qui lui avait été volée lors du pillage de son château de Hesdin ; de même, en 1302, après la mort de Raoul de Nesle, connétable de France, un « tabliau d'ivoyre à ymages entaillées » avait été prisé 10 livres, et encore, en 1405, deux florins, à l'inventaire de Marguerite de Flandre, duchesse de Bourgogne, un « tabliau d'ivoire à ymage de la nativité et circumcision Nostre Seigneur » ; notons aussi 18 livres tournois pour trois diptyques « de la Vie Nostre-Dame et Passion Nostre-Seigneur », aux inventaires du duc de Berri, frère de Charles V ; mais ce sont là, semble-t-il, des prix tout à fait exceptionnels, peut-être même explicables par des montures d'orfèvrerie. Pour l'ordinaire, une statuette d'ivoire vaut entre 30 et 60 sous parisis, et elle tombe parfois jusqu'à 12 sous ; un diptyque vaut entre 20 et 40 sous — on en trouve même à

8 sous — et une « boistelette à mettre pain à chanter » varie de 2 sous de gros à 1 demi-franc. Et les prix des objets d'usage privé n'étaient pas plus élevés. Si Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, achetait en 1375 un coffre à bijoux 8 francs, si un cornet d'ivoire avec sa ceinture était prisé un florin en 1405 à l'inventaire de Marguerite de Flandre, si même quelques-unes de ces trousses contenant peignes, miroirs, gravoirs et rasoirs dans un étui de cuir ouvragé, dont les comptes font si souvent mention, montaient jusqu'à 4 livres et parfois plus, vendues par un Jehan de Couilly ou un Henri des Grès, ce devaient être des pièces particulièrement luxueuses; plus ordinairement, nous voyons un miroir avec son étui se payer 10 sous, un autre 8, et deux peignes ne pas monter plus haut que 16 sous. Si l'ivoire brut était prisé 8 sous l'once, comme l'indique un compte, tardif, il est vrai, de 1425-1426, il ne devait pas rester grand'chose pour la main-d'œuvre.

En vérité, on peut croire que l'abondance d'ivoire était telle sur le marché, qu'il n'était plus considéré comme une matière bien précieuse. Il venait de l'Afrique centrale sans doute, car Marco Polo parle des immenses provisions réunies à Madagascar et à Zanzibar; de là il passait à Alexandrie, à Acre et à Famagouste, mais on ne nous dit pas quels navires allaient le chercher dans ces ports et par quelle voie il se répandait sur le continent. Était-ce par l'Italie, par Montpellier, puis par les foires de Champagne qu'il arrivait à Paris? nous ne savons; les textes, si nombreux en ce qui touche les épices, sont muets quant à l'ivoire. Vers la fin du XIVe siècle, il en arriva dans les Flandres, à l'Écluse, à l'adresse du duc de Bourgogne, et probablement alors les Dieppois, qui depuis 1364 jusqu'aux guerres du XVe siècle semblent avoir fréquenté la côte de Guinée, en rapportèrent des chargements de dents : il est possible que ces expéditions fussent à l'origine de l'industrie où Dieppe excella à partir du XVIIe siècle, mais elles durent en tout cas amener encore de l'ivoire sur le marché et le vulgariser de plus en plus. Quoi qu'il en soit, il paraît bien qu'aux yeux des amateurs du XIVe siècle l'ivoire en lui-même n'avait qu'un faible prix. De là vint peut-être l'habitude de le peindre, car la polychromie des ivoires, pour avoir aujourd'hui disparu presque toujours, n'en est pas moins attestée par quelques morceaux capitaux, le *Couronnement de la Vierge* du Louvre, la *Vierge* de Villeneuve d'Avignon ou le diptyque de l'Escurial (voir l'*Art*, 1895, t. II, p. 12). De là aussi l'usage de monter les ivoires dans des matières précieuses et d'y enchâsser des pierreries. Nous ne connaissons plus les pièces dont les inventaires nous font de si somptueuses descriptions : miroirs à cornes d'or, « tableaux » garnis d'argent ou d'or et émaillés au dos de figures de saints, vierges séant sur des entablements d'argent et couronnées de rubis ou de diamants; presque toutes ont disparu ou ont été dépouillées, et, de celles qui

subsistent, l'une, le retable du comte de Valencia (Madrid), n'est guère ornée que de quelques petites perles, tandis que la Vierge de la collection Hœntschel est modestement assise dans une chaire de cuivre. C'étaient les montures qui faisaient le grand prix des objets ; un diptyque monté du duc de Berri est prisé 70 ou 80 livres, et si nous n'avons plus l'estimation de la Vierge d'ivoire donnée au trésor de Saint-Denis par l'abbé Guy de Monceaux (1363-1398), avec sa couronne d'or ornée de saphirs et de perles et son fermoir enrichi « d'une excellente table d'émeraudes et à l'entour quatre rubis et quatre saphirs », nous savons au moins que la seule pierrerie de la Vierge de la Sainte-Chapelle — celle peut-être qui, de la collection Soltykoff, a passé au Louvre — valait 1022 livres. Le travail de l'ivoirier, que nous admirons aujourd'hui, et le grain de l'ivoire ne comptaient guère, au prix des trésors amassés dans les montures.

Pour étudier les ivoires gothiques, nous séparerons d'abord les ivoires à sujets religieux et les ivoires civils, nous efforçant de distinguer les ivoires français des ivoires étrangers. Nous chercherons ensuite à constituer certains groupes, certains ateliers, si l'on veut, et à ranger les séries ainsi obtenues dans un ordre à peu près chronologique. Sans doute nous ne connaissons aucune pièce datée, et dans les ivoires mêmes tout point de repère nous manque ; mais l'art de l'ivoirier est trop proche de la sculpture monumentale et de la miniature pour que les jalons qui permettent d'établir l'histoire de celles-ci ne puissent nous guider, et si l'on tient compte du retard qu'a toujours un art dérivé sur l'art original qu'il prend pour modèle, les règles logiques qui président au développement de la grande sculpture et de la miniature s'appliqueront aussi bien aux ivoires. C'est le développement chronologique, ou plutôt logique, de l'art de l'ivoirier que nous chercherons à établir, mettant en valeur les pièces capitales sorties de la main de véritables artistes, toujours anonymes, hélas! tout en ne négligeant pas les ouvrages d'atelier plus faibles d'exécution. De ces derniers, le groupement même présente un intérêt et peut-être l'étude n'en est-elle pas à dédaigner.

LES IVOIRES RELIGIEUX FRANÇAIS

La fin du XIII[e] siècle et le commencement du XIV[e].

Il est extrêmement curieux qu'alors que nous possédons en assez grand nombre des ivoires du haut moyen âge, nous n'en puissions citer aucun du commencement de la période gothique ; pas un du style dit de Chartres, pas un qui corresponde à l'art des grands portails de Notre-Dame de

Paris ou d'Amiens. Entre le XIIe siècle et le second tiers du XIIIe, la solution de continuité est presque absolue, et la tradition semble si bien rompue que la technique même des premiers ivoires gothiques n'a plus rien de commun avec celle des ivoiriers romans : au lieu des plaques à sujets en relief que ceux-ci avaient fabriquées pendant cinq siècles, ce sont des statuettes qui apparaissent, des groupes même, et il faudra quelque temps avant que l'art des diptyques, si florissant par la suite, rappelle et remette en usage les procédés anciens. Il est difficile d'admettre pourtant que les ivoiriers aient atteint du coup et sans tâtonnements la perfection qu'on leur voit dans les derniers temps du règne de saint Louis ; tout en étant à même de profiter de l'expérience qu'un siècle de travail avait apportée aux imagiers, leurs modèles, ils durent faire leur apprentissage ; malheureusement la trace de leurs premiers efforts est à peu près perdue et les quelques rares pièces où l'on peut la chercher ne nous en donnent qu'une assez faible idée. La Vierge de la collection Sibley (anc. coll. Boy, n° 57 du *Cat. Expos. rétr.* 1900) doit être considérée aujourd'hui comme un point de départ, et elle est curieuse comme déformation d'un type connu de la grande sculpture, tel que la Vierge assise de Gassicourt (Seine-et-Oise); avec son air vieilliot et ses draperies sèches, elle peut passer en effet pour représenter la période de tâtonnements. Il n'en saurait être de même des deux statuettes de l'ancienne collection Spitzer (n°s 58 et 57 ; rep. au Cat., p. 41 et pl. IX), aujourd'hui chez M. Martin Le Roy et au musée de Hambourg; très sérieuses, malgré le sourire un peu archaïque qui anime le visage de l'une d'elles, nobles avec l'Enfant qui bénit de face sur leurs genoux, sans aucune recherche de grâce mondaine, c'est avec raison qu'on y a vu comme un composé de la matrone antique et de la Vierge byzantine, et la grande sculpture a en effet, au début du XIIIe siècle, donné ce double caractère à certaines de ses madones ; mais ces deux morceaux, avec leur finesse



FIG. 307. — La Vierge et l'Enfant, ivoire français de la première moitié du XIIIe siècle.
(Musée de Hambourg.)

et l'habileté dont elles témoignent, n'ont rien de l'hésitation qui marque les œuvres de début. Et l'on en doit dire autant d'un autre groupe composé des Vierges du musée de Cluny (n° 1057), de la collection Dutuit (jadis à Ourscamp, près Noyon, rep. *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, I, p. 157) et du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg (coll. Basilewsky, n° 88 du Catalogue). La disproportion du buste trop long et de la tête trop grosse des deux dernières ferait croire à l'indécision d'un ouvrier encore inexpérimenté, si l'on ne reconnaissait plutôt en elles des imitations un peu déformées de celle de Cluny; or celle-là est bien loin d'un morceau d'essai : la dignité de l'attitude, la sobriété des draperies et surtout la sérénité du visage sont parfaites, avec une certaine grâce qui adoucit ce que les statues de pierre du commencement du siècle avaient d'un peu rude et semble indiquer une date postérieure. La Vierge ouvrante de Boubon en Limousin, passée aujourd'hui en Angleterre (rep. cat. Carmichael, n° 28) — la seule Vierge ouvrante qu'on puisse tenir pour authentique — est de la même famille; mais si son aspect extérieur, lourd et inélégant, l'a fait reculer parfois jusqu'aux premières années du siècle, il suffit de l'ouvrir et d'examiner les scènes de la Passion figurées à l'intérieur pour reconnaître à la liberté du groupement des personnages, à leur style même, qu'on n'a pas affaire à une main hésitante ou à une œuvre archaïque. C'est à peine en vérité si, dans toutes ces pièces, nous trouvons trace de ces tâtonnements qu'il serait pourtant si intéressant de saisir; l'art de l'ivoirier se présente à nous, au moment où nous le rencontrons pour la première fois dans la période gothique, comme à peu près formé, et s'il demeure assez en arrière encore de la grande sculpture, le temps est proche où, sans transition appréciable, il s'en sera pleinement assimilé l'esprit et la technique, et rivalisera avec ses plus nobles monuments, dans le *Couronnement de la Vierge* et la *Déposition de croix* du Louvre (n°s 50 et 244 Cat. Molinier, et *Mémoires et Monuments*, t. III, 1896), dans le *Prophète* de la collection de M. le baron Gustave de Rothschild et dans



Phot. Giraudon

FIG. 508. — La Vierge et l'Enfant, ivoire français de la première moitié du XIIIe siècle. (Musée de Cluny.)



DÉPOSITION DE CROIX
IVOIRE _ ÉCOLE FRANÇAISE
(Musée du Louvre)

l'*Annonciation* des collections Garnier et Chalandon (rep. *Cat. Expos. rét.*, 1900, nos 58-9).

Certes, les ivoiriers qui, de 1270 à 1290 environ, ont taillé les deux premiers de ces groupes n'ont rien inventé. La disposition leur en était fournie par la tradition; les miniaturistes et les imagiers l'avaient consacrée, et dans la plupart des cathédrales ou des églises des *Couronnements* analogues se voyaient et de pareilles *Dépositions de croix*; celle du Bourget est bien connue. Mais c'est avec un art parfait que nos artisans ont su transposer en ivoire le vieux thème si souvent taillé dans la pierre. Toute



Fig. 509. — Le Couronnement de la Vierge, ivoire français de la deuxième moitié du XIIIe siècle.
(Musée du Louvre.)

l'idéale noblesse des grands *Couronnements* est demeurée dans le petit, et de même la sobriété tragique des *Dépositions*; les visages ont la même grandeur un peu impersonnelle, les gestes la même justesse harmonieuse, et les draperies la même logique simple et forte, mais tout cela comme atténué et adouci. Dans une matière aussi fine et à si petite échelle, une imitation exacte, une réduction devant paraître trop lourdes, les ivoiriers ont fait les sacrifices nécessaires; la polychromie, très poussée dans le *Couronnement*, les y a aidés peut-être, et, l'un plus puissant, celui du *Couronnement*, l'autre plus tourné déjà vers les recherches d'élégance, ils ont réalisé des œuvres dont la perfection n'a jamais été dépassée. Le *Prophète* de M. le baron Gustave de Rothschild n'est pas moins émouvant, à genoux et si profondément attentif à lire les écritures tracées sur la banderolle qu'il déroule entre ses mains. Pour l'*Annonciation*, nous ne saurions

affirmer que les deux figures soient nées ensemble : la Vierge (coll. Garnier) paraît être d'une inspiration plus sévère et l'Ange (coll. Chalandon) a plus de grâce peut-être ; les plis aussi sont d'un style un peu différent ; mais leur art n'est pas moindre que celui des morceaux précédents, et à eux quatre ils forment, pourrait-on dire, les classiques de l'ivoire.



Phot. R. Kœchlin.

Fig. 310. — L'Ange de l'Annonciation, ivoire français de la fin du XIII[e] s. (Collection Chalandon.)

Des échos du grand art du XIII[e] siècle se retrouvent dans une série de Vierges, non plus majestueuses sans doute à la façon des matrones du temps de saint Louis, toujours nobles pourtant et encore divines, véritables Vierges-Reines, avec l'Enfant bénissant dans les bras. Celle d'Unienville (Aube) (rep. *Cat. Expos. rétr. de* 1900, n° 65) est un peu fruste ; au contraire, celle du Louvre (n° 40) semble un type parfait de cet art encore profondément religieux et déjà élégant : les traits sont réguliers, l'attitude noble, et les plis des vêtements logiques et souples. Plusieurs autres ont à peu près les mêmes qualités, telle la Vierge polychrome du musée de Cluny (l'Enfant est en partie refait), un peu plus familière seulement et déjà moins sérieuse. Les ivoiriers sont ici encore les proches parents des sculpteurs ; ils marchent dans leur sillon et ces quelques morceaux sont la traduction en ivoire de grandes images telles que la Vierge de bois de Saint-Leu Taverny (rep. *Cat. Expos. rétr.* 1900, n° 3036).



Phot. Kœchlin

Fig. 311. — La Vierge de l'Annonciation, ivoire français de la fin du XIII[e] s. (Coll. Garnier.)

Quelque analogue que puisse être l'esprit qui anime toutes ces pièces, elles n'en sont pas moins isolées les unes des autres, et leur lien est celui que met entre elles la commune imitation de la sculpture monumentale. Mais voici que nous allons ren-

contrer un groupe d'œuvres tellement semblables entre elles qu'elles ne peuvent émaner que d'un même atelier, sinon d'un même maître; et, par une heureuse chance, de cet atelier, l'un des meilleurs qui fut jamais à travailler l'ivoire, un grand nombre d'ouvrages sont venus jusqu'à nous. Ce sont surtout de grands diptyques qu'il paraît avoir produits, répartis aujourd'hui entre la collection Wallace (n° 457), la collection Basilewsky, au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg (Catalogue, pl. XVII, n° 100), la bibliothèque du Vatican (pl. XVII du Catalogue), la collection Salting, le musée de Berlin (n° 78-79), l'ancienne collection Spitzer (rep. au Cat., p. 45, n° 45). La France n'en possède plus un seul, car on ne saurait compter un fragment tout rapiécé du musée de Cluny (n° 1062), et celui qui aurait dû lui demeurer, jadis au trésor de la cathédrale de Soissons, dit-on, se trouve au South-Kensington (rep. dans Maskell, p. 42, n°s 211-65. La plupart de ces pièces ont été reproduites dans la *Gazette des Beaux-Arts*, R. Koechlin, *L'atelier du diptyque de Soissons*, 1905, t. II). Le trait caractéristique de cet atelier est sa recherche du décor architectural; ce ne sont que gables, clochetons, arcatures et colonnettes, dans le style de la fin du XIIIe siècle naturellement, mais d'après lesquels il serait bien difficile sans doute de déterminer l'exacte provenance de ces pièces. Toutes figurent la Passion du Christ, avec parfois des scènes de son Enfance ou ses Apparitions, et la clarté de la composition, la beauté simple des visages, la sobriété du geste, la justesse des proportions, la noblesse des draperies en font des morceaux véritablement admirables. La Déposition de croix, avec l'Église et la Synagogue de chaque côté de la Vierge et de saint Jean, les Saintes Femmes au Tombeau, la Descente aux Limbes, comme le Christ de Majesté et le Couronnement de la Vierge ont toutes les qualités du plus bel art contemporain.



Phot. R. Koechlin.

Fig. 312. — Diptyque dit du Trésor de la cathédrale de Soissons.
Art français de la fin du XIIIe siècle.
(Musée de South Kensington.)

Que le style s'en retrouve dans la grande sculpture aux fragments du jubé de Bourges ou dans des manuscrits tels que l'Évangéliaire de la Sainte-Chapelle (Bibl. nat., lat. 17326), il est certain ; qu'on n'ait affaire qu'à des ouvriers habiles et non à des créateurs, l'identité presque absolue de certaines pièces le prouve assez : les diptyques Wallace et Basilewsky, un volet du Vatican et celui de la collection Salting se répètent à peu près textuellement, comme le font les diptyques de South-Kensington et celui de Berlin, avec des variantes qui ne sont que le fait de dessinateurs inattentifs, telle la Synagogue, à la Déposition de Croix (Wallace), rejetée, faute d'avoir convenablement mesuré la place, dans le volet voisin, près de la Mise au Tombeau où elle n'a que faire. Mais on ne saurait demander aux arts mineurs des qualités créatrices, et les ivoiriers de l'« atelier du diptyque de Soissons » en ont assurément fait assez en reflétant dans leurs œuvres, avec une rare perfection, le grand style des monuments dont ils s'inspiraient. A cet atelier peut être attribué encore un autre groupe d'ivoires, des triptyques, dont le plus remarquable est celui de South-Kensington (n°s 175-66, rep. dans Maskell, p. 69) et dont les autres se trouvent dans les collections Micheli, Waterton et au musée de Lyon : ce dernier est très curieux parce que les volets en sont peints au lieu d'être sculptés. Sous les mêmes architectures, les mêmes personnages se retrouvent, isolés généralement sous leurs arcatures et ne formant plus ces beaux groupes si sobrement dramatiques, mais très nobles encore, — comme l'Adoration des Mages avec un évêque donateur à genoux, dans l'ivoire de South-Kensington, — et tout à fait dignes des chefs-d'œuvre produits par l'atelier.

Quelles que soient toutefois l'importance de cet atelier et la beauté des œuvres qu'il a produites, la série des Vierges de la fin du XIIIe siècle et du commencement du XIVe est peut-être plus caractéristique, et là surtout se peut toucher du doigt la transformation du beau type si noble contemporain de saint Louis. On a remarqué cent fois que la Vierge du commencement et du milieu du XIIIe siècle, au grand portail d'Amiens, par exemple, est vraiment la Mère de Dieu et que peu à peu elle devient femme, l'Enfant qui bénissait le monde sur ses genoux n'étant plus que son nourrisson avec lequel elle joue amoureusement ; ce qui est vrai de la grande sculpture l'est aussi de l'ivoire, et dans la quantité de monuments qui ont survécu, il est aisé de retrouver toutes les phases de l'évolution. Celle de la technique suit d'ailleurs immédiatement celle du sentiment, et ce n'est pas l'attitude seulement qui change et l'expression du visage, c'est le style des draperies aussi, dont la logique et la simplicité s'altèrent par degrés. A l'extrême commencement du XIVe siècle, la Vierge de la collection Hainauer, de Berlin (Cat. Spitzer, n° 82, rep. *Ausstellung von Berlin*, 1898, pl. XIV), garde encore des qualités de sérieux presque pareilles à

celles de la belle statuette de bois du Louvre provenant de la collection Timbal; seulement si les draperies sont semblables, le léger rictus archaïque a fait place à un gracieux sourire, et l'Enfant, au lieu de bénir, joue dans les bras de sa mère qui lui présente une pomme. Un style analogue, mais plus détendu déjà, se rencontre à la Vierge du musée de Hambourg (Cat. Spitzer, n° 55, rep. pl. XVII). Grave encore, elle aussi, malgré le geste si câlin de l'Enfant qui prend le menton de sa mère de sa petite main, et, comme draperies tout à fait dans la tradition du XIIIe siècle, est la Vierge de la collection Hæntschel (anc. coll. Odiot, n° 24 du Cat.); son visage a même une sorte de sécheresse un peu archaïque, dont certes l'aimable jeune femme de la collection Carrand, au Bargello de Florence (rep. dans Cust., p. 139), est bien éloignée; celle-ci s'interrompt de lire pour parler à son enfant, qu'elle regarde en plein dans les yeux, et il y a dans ce groupe une candeur et une franchise charmantes. C'est d'ailleurs le mot charme et le mot grâce qu'il faudrait employer sans cesse en parlant de ces morceaux. Dans la Vierge de la collection Martin Le Roy (rep. *Cat. de la collection*, 2e fasc., pl. XI et *Gazette archéologique*, 1884, pl. 40), le mouvement de cette tête qui se penche vers l'Enfant pour le baiser au front est d'une saveur rare, comme le travail d'une infinie délicatesse, et il n'y a pas jusqu'à l'Enfant, trop souvent médiocre dans les ivoires comme dans la grande sculpture, qui, avec sa longue chemise et son geste si naturel, ne soit tout à fait plaisant. Toutes ces Vierges sont assises, et la simplicité logique de leurs plis est parfaite; celle de la collection Doistau, debout et légèrement cambrée, l'Enfant penché sur sa poitrine et lui tendant les



FIG. 315. — La Vierge dite de la Sainte-Chapelle, ivoire français du premier quart du XIVe siècle. (Musée du Louvre.)

bras, semble avec celles du musée archéologique d'Orléans (Gonse, *Musées de province*, t. II, p. 301) et de la collection B. Oppenheim (Berlin), une des statuettes dont la draperie est le plus harmonieuse, disposée en longs tuyaux très amples et qui tombent doucement de la ceinture jusqu'aux pieds; l'expression du visage est d'ailleurs d'une jeunesse et d'une pureté adorables; mais vraiment il n'y a plus là rien de divin, — pas plus assurément que dans cette série aimable qui, de la Vierge du Louvre (n° 51, rep. au Cat.), en passant par celles des collections Mège et Fitz-Henry (Londres), aboutit à la Vierge dite de la Sainte-Chapelle (Louvre, n° 55; rep. Molinier, *les Ivoires*, pl. XVII).

Celle-là est assurément la plus célèbre des Vierges gothiques, et elle justifie sa gloire : tout ce que le sentiment précieux et délicat du commencement du XIVe siècle a jamais ajouté à la noblesse du XIIIe, se retrouve dans cette Vierge; c'est la plus avenante des grandes dames de la plus policée des cours. Largement drapée dans le long manteau qui laisse le buste et les bras libres, elle s'avance, svelte et souriante, sœur cadette, on l'a dit souvent, de la Vierge dorée du portail sud d'Amiens. Et elle est simple encore : seulement, l'extrême limite de la grâce paraît atteinte : au delà, ce ne pourrait être que mièvrerie et manière. Or nous verrons que la manière est précisément le grand défaut du XIVe siècle arrivé à son plein développement : tandis que, parmi les ivoiriers, les uns s'attardent à des formules qui s'usent peu à peu, les autres raffinent et donnent dans le compliqué. Nous n'en sommes pas là heureusement vers 1320, date que l'on peut approximativement assigner à cette Vierge, et bien des morceaux fort agréables nous restent à voir, avant d'arriver aux excès de la dernière période et à la décadence de l'art des ivoiriers.

Le plein XIVe siècle.

Les ivoires du plein XIVe siècle sont très nombreux aujourd'hui encore et la principale difficulté de leur étude en est le classement. Peut-être n'est-il pas impossible pourtant de se débrouiller dans cette quantité de monuments. Il semblerait au premier abord qu'une catégorie de pièces au moins, celles qui, comme les diptyques et les plaquettes, présentent des motifs d'architecture, fût assez aisée à ranger en ordre chronologique et qu'il suffît pour cela de suivre les règles parfaitement déterminées du développement de l'architecture gothique : des comparaisons de style avec ces pièces permettraient le classement de tous les autres ivoires. Seulement les motifs d'architecture des ivoiriers, il est aisé de le constater, se réduisent d'ordinaire, tout bien considéré, à quelques formules de convention qui traînent et se répètent dans les ateliers pendant des géné-

rations entières, et, à faire fond sur eux sans tenir compte du style des figures, on serait amené aux plus grossières erreurs. C'est en vérité le seul style des figures qui peut servir de guide, mais ce guide est sans doute assez sûr et nous pouvons nous y fier, puisque le style des ivoiriers s'est toujours réglé sur celui des imagiers et que l'histoire de la sculpture monumentale nous est suffisamment connue au cours du xive siècle. Non pas, assurément, que l'identité entre les deux arts soit absolue ; dans l'innombrable quantité de Vierges en pierre ou en marbre du xive siècle qui ont été photographiées ou publiées, nous n'en trouvons pas une seule qui ait été littéralement copiée par un ivoirier ; mais l'inspiration est évidemment la même, et aussi les mêmes lois président à la transformation de l'une et de l'autre série. Conformément donc à ce qui a été établi pour la grande sculpture, nous pouvons considérer que le maniérisme dans l'expression, dans l'attitude, dans les draperies s'accentue chez les ivoiriers aussi en avançant dans le xive siècle, et que de même le respect de la tradition devient obéissance passive aux formules. Sans doute il faudrait, pour une exacte chronologie, pouvoir, à défaut de documents certains, tenir compte du milieu plus ou moins avancé où travaillait l'artisan ; le tempérament propre de l'ouvrier interviendrait aussi, son adresse même, car on devrait distinguer les morceaux du maître qui invente le modèle et l'exécute, des imitations, des répétitions sorties dans la suite des mains d'apprentis malhabiles. Mais ce sont là des nuances infinies et autant de points sur lesquels nous n'avons aucune donnée précise. Force nous est donc de ranger les monuments logiquement, suivant leur degré de maniérisme et leur soumission aux formules. Il va sans dire d'ailleurs que cette classification est toute relative, que les grandes divisions que l'on peut établir chevauchent les unes sur les autres et surtout que nous saurions d'autant moins donner de dates précises que les ivoiriers, ayant imité la sculpture monumentale, ont dû être en retard sur elle d'un plus ou moins grand nombre d'années.

Les principales pièces que nous rencontrons sont toujours des Vierges, car on sait le développement qu'avait pris au xiiie et au xive siècle le culte de la Vierge. Et naturellement les premières que nous avons à citer ne diffèrent pas beaucoup des dernières que nous avons vues. Les deux aimables madones, à peu près identiques par extraordinaire, du Musée des Antiquités de la Seine-Inférieure (rep. *Cat. Exp. rétr.* 1900, n° 87) et de la collection Hainauer (rep. dans *Ausstellung von Berlin*, 1898, pl. xiv) ne nous paraissent guère postérieures aux précédentes qu'en raison du geste de la mère : elle présente le sein à l'Enfant, au lieu de jouer avec lui, et c'est évidemment un progrès dans la représentation de la maternité ; pour le reste, pour l'expression du visage ou la draperie, bien habile qui y trouverait un changement marqué. Au contraire, avec la Vierge

de Villeneuve-lez-Avignon (rep. *Cat. Exp. rét.* 1900, n° 82), c'est véritablement un autre style qui apparaît, et pour la première fois se présente à nous la formule du *hanchement* qui n'allait pas tarder à faire une si belle fortune. On a beaucoup disserté sur ce hanchement et pendant longtemps il a été de vérité constante d'en attribuer l'invention aux ivoiriers : ils avaient suivi la cambrure de la dent d'éléphant qu'ils travaillaient ; leurs statuettes s'en étaient trouvées naturellement cambrées et, la mode adoptant cette formule, la grande sculpture lui avait donné le développement que l'on sait. Or, il semble que l'on ait fait là beaucoup d'honneur aux ivoiriers ; au moment où le hanchement a été adopté par la mode, il y avait beau temps qu'ils n'inventaient plus rien, s'ils avaient jadis inventé quoi que ce soit, et se bornaient à suivre de loin la règle que leur marquait la sculpture monumentale. Or celle-ci, bien avant les ivoiriers du XIVe siècle, avait hanché ses Vierges, celle de la porte nord de Notre-Dame de Paris notamment, et cela pour cette raison décisive, qu'une mère ne peut regarder l'enfant qu'elle porte dans ses bras sans reculer le buste, sans cambrer sa taille par conséquent. De là est né ce hanchement, dont le XIVe siècle a fait un si singulier abus. Dans la Vierge de Villeneuve, d'autres signes indiquent d'ailleurs le relâchement de l'ancienne tradition. Si le visage demeure d'une gravité parfaite, les belles draperies logiques de nos précédentes statuettes commencent à faire place à des jets d'étoffe moins simples et moins naturels ; les plis se cassent et se contournent, et, pour demeurer, avec son allongement si élégant de la taille, avec sa polychromie si heureusement conservée, un des chefs-d'œuvres de l'art de l'ivoirier, elle ne marque pas moins un premier pas vers le maniérisme.

Maniérisme bien relatif assurément ; et il n'est guère plus sensible dans certaines autres pièces fort hanchées, mais dont l'allure générale, le sérieux de l'expression et la noblesse des draperies rappellent presque le XIIIe siècle, les belles Vierges debout des collections Heugel (rep. Cat. Spitzer, t. I, pl. XXIII) et Pierpont-Morgan (Londres), celle de la cathédrale de Tolède (rep. *Cat. de l'Exp. hist. de Madrid*, 1892, XXI), celles aussi du Louvre (n° 41) et de la collection Bossy (rep. dans *les Arts*, 1904, n° 35 p. 25), cette dernière plus précieuse peut-être et d'un art plus intime ; les grands plis droits du manteau tombant jusqu'aux pieds, donnent à cette série un caractère de noblesse particulière. Toutefois, elles sont des exceptions et, en même temps que le hanchement, apparaissent d'ordinaire les draperies plus molles et plus lâches. Les manteaux, raccourcis par la mode, se transforment peu à peu en des sortes d'écharpes à plis innombrables et sans dessin, qui, coupant transversalement les grandes lignes verticales de la robe, se ramènent sous le bras qui tient l'Enfant, et, retournées, recroquevillées sur elles-mêmes, retombent sur le côté en

zigzags secs et en volutes; en même temps les visages, de plus en plus arrondis, prennent une placidité souriante d'une singulière uniformité. Et assurément certains exemplaires de ces Vierges sont charmants encore, comme celle de la collection Lefranc, au visage futé et point du tout conventionnel; mais avec celle du musée de Berlin (n° 85) le type est créé qui ne fera que s'alourdir, élégant encore ici et de jolie allure, mais qui s'épaissira dans les statuettes des collections Boy, Micheli, de Munich (Cat., t. VI, n° 1589) et du musée d'Amsterdam. La formule est née qui va se répandre, et les Vierges assises n'échapperont pas davantage à la contagion: les unes plus allongées, comme celles des collections Cardon (Bruxelles) et Corroyer, les autres plus trapues, ainsi que celles des collections Harding (Londres), Piet-Lataudrie et du musée de Liverpool — fort agréables pour la plupart, il est vrai, mais ouvrages d'ateliers dont la formule à la mode a quelque peu effacé la personnalité.

Mais dès lors le culte familier rendu à la Vierge ne se contentait plus de ces simples statuettes; il lui fallait de véritables sanctuaires, et l'habitude se prit de composer en son honneur de petits autels portatifs, tabernacles ou « tableaux cloans », comme disent les inventaires, devant lesquels l'on pouvait faire ses dévotions. Les uns sont fort simples, et, comme ceux de la collection Oppenheim (Cologne; rep. *Zeitschrift für christ. Kunst*, 1890, p. 252) et de l'hôtel Pincé (Angers; rep. *Cat. Exp. rétr.* 1900, n° 115), figurent la Vierge à la partie centrale, sous une arcature couronnée d'un gable, avec des anges porte-flambeaux aux deux volets; la disposition est heureuse et claire, et les deux exemplaires que nous citons tout à fait excellents. Mais c'était un thème qu'il était aisé de compliquer, et l'on n'y manqua pas : des « histoires » s'inscrivirent bientôt sur une double ou triple garniture de volets, et les polyptyques que forma ce groupe de la Vierge tenant l'Enfant, entourée des scènes les plus aimables de sa vie, constituent une des séries les plus nombreuses et à la fois les plus gracieuses que nous ait laissées l'art de l'ivoirier. A la vérité, les habiles ouvriers des mains de qui ils sortirent ne se mirent guère en frais d'imagination : les histoires figurées sur les volets sont toujours les mêmes, l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Adoration des Mages et la Présentation au Temple, et comme ces scènes sont précisément celles que les miniaturistes contemporains traitaient le plus volontiers, — à l'exclusion de toutes autres, celles de la Passion exceptées, — les ivoiriers se bornèrent à copier les manuscrits et à leur emprunter leur formule. Tantôt, dans l'Annonciation, l'ange apparaît à la Vierge dans les airs, tantôt il se dresse devant elle, sa banderolle à la main; tantôt dans la Nativité, l'Enfant, à la manière du XIIIe siècle, est couché sur une sorte d'autel, à l'arrière-plan, entre l'âne et le bœuf, tantôt la Vierge l'a pris dans ses bras ou même Joseph le lui tend affec-

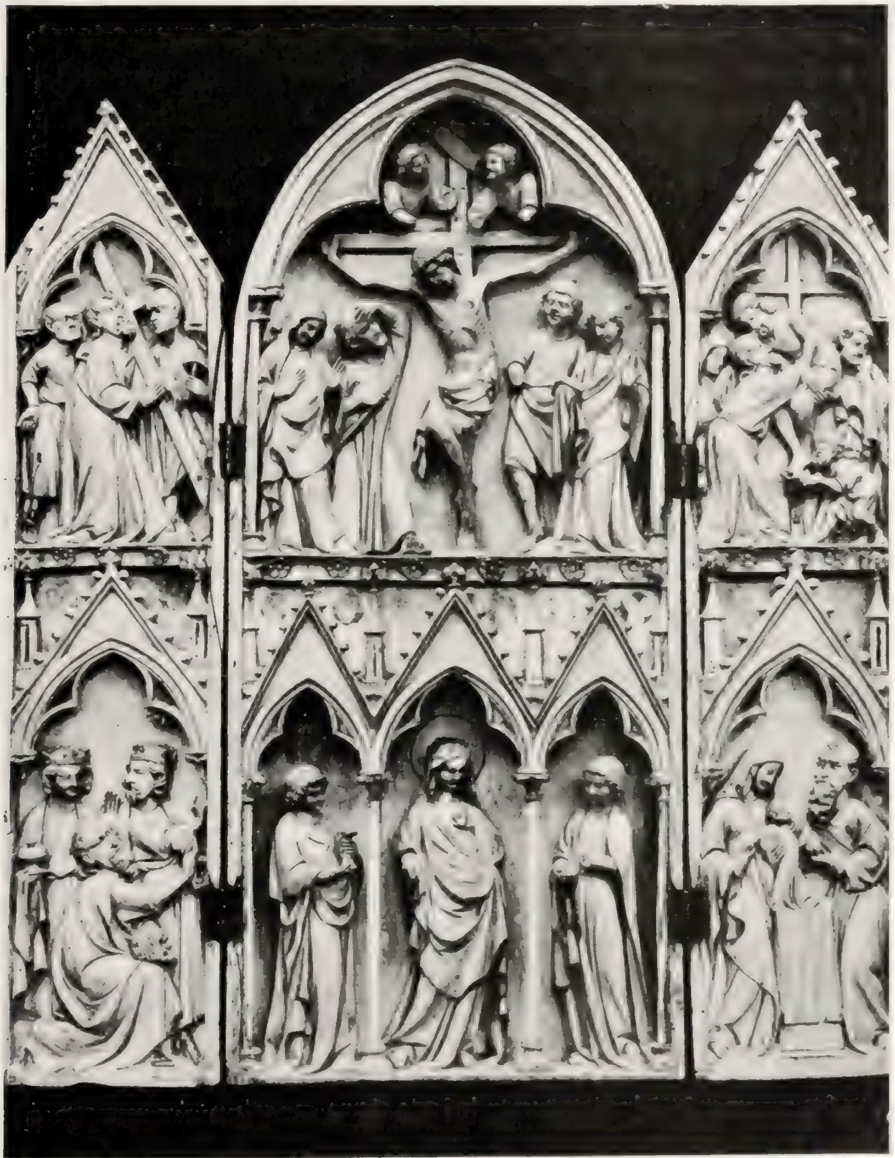
tueusement ; mais la plupart de ces variantes se retrouvent dans les manuscrits français contemporains. Ces petits autels étaient assurément adaptés en perfection aux usages de la dévotion, car ils jouirent de longues années durant de la faveur publique : la transformation progressive du type des Vierges en témoigne. Dans les retables des collections Mège et Magniac (rep. au Cat. n° 257), des musées de Reims et de Vienne (Autriche), dans celui aussi de la collection Hainauer (rep. Cat. Spitzer, n° 84, pl. XXII), bien plus important, où un triple baldaquin abrite sous ses arcatures la Vierge avec deux anges porte-flambeaux (la même disposition se retrouve au trésor de Halberstadt), c'est exactement cette Vierge de la fin du XIIIe siècle dont le n° 51 du Louvre (rep. au Cat.) nous offre un si aimable modèle. Puis les longs plis harmonieux disparaissent ; le manteau s'ouvre et les draperies tombent en pans plus secs et moins nobles : c'est le cas des retables du South-Kensington (n° 370-71, rep. dans Maskell, p. 134), du musée de Lille (anc. coll. Ozenfant, rep. dans Van Ysendick) et des collections Salting, Oppenheim (Cologne) et Liechtenstein (Vienne ; rep. *Zeitschrift für chr. Kunst*, 1898, p. 118) où la Vierge est debout, de ceux des collections Morgan (Londres) et Cottreau, du Vatican (pl. XIV et XIX), des musées de Dijon (n° 343 de la coll. Trimolet), de Cologne et de Ravenne, où elle est assise, du retable aussi de l'ancienne collection Boy, dont les histoires des volets sont un peu plus développées (rep. Cat. Spitzer, n° 47, et *Cat. Exp. rétr.* 1900, n° 111). C'est enfin la Vierge hanchée, au manteau en écharpe à plis transversaux des retables du Louvre (n° 66, rep. au Cat.) de South-Kensington (n°s 4686-1858, rep. dans Cust., p. 143 et 141-66, rep. dans Maskell, p. 58), de Berlin (n° 181), du British Museum et de la collection Campe (Hambourg) ; leur style est moins pur, si l'on veut, et les sujets des volets sont parfois d'une formule un peu bien alourdie, mais le charme des



Fig. 314. — Triptyque, ivoire français de la première moitié du XIVe siècle.
(Musée de Berlin.

Vierges est au moins égal malgré leur complication, et, dans leur grâce alanguie, elles l'emportent peut-être sur d'autres œuvres plus fortes et d'un maniérisme moins aigu.

Mais au tableau central de la Vierge adorée par les anges, la piété des



Phot. Giraudon

Fig. 315. — Triptyque provenant de Saint-Sulpice du Tarn, ivoire français de la première moitié du xive siècle.

(Musée de Cluny.)

fidèles pouvait souhaiter d'adjoindre encore quelque autre scène de sa vie ou de l'Évangile ; les ivoiriers combinèrent en conséquence une dernière forme de retable, et, sans rien changer aux volets, ils ajoutèrent au centre, au-dessus de la Vierge glorieuse, soit son Couronnement, soit un Christ de Majesté, soit une Crucifixion. Le Couronnement se trouve dans un fort

beau « tableau » de South-Kensington (n° 6-72), aux figures un peu trop allongées, mais d'une extrême élégance, et, au même musée (n° 7592-66), dans une pièce plus faible, en léger relief, que la plus étrange des traditions attribuait jadis à Orcagna. Le thème du Christ de Majesté a produit une œuvre qui, malgré les restaurations qu'ont subies ses architectures, peut passer pour une des plus importantes de l'ivoirerie française, le polyptyque de la collection Basilewsky, au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg (n° 93, rep. cat. Darcel, pl. XVI). Quant à la Crucifixion, elle figure sur un morceau fort remarquable, celui du musée de Hambourg (anc. collection Spitzer, n° 94) et sur un autre qui est d'une singulière beauté, le triptyque de Saint-Sulpice-du-Tarn au musée de Cluny (rep. *Mémoires et Monuments*, Mélanges Piot, 1895). Dans l'un et l'autre, les Vierges, l'une assise, l'autre debout entre les anges porte-flambeaux, sont des statuettes exquises, proches parentes de celles des triptyques du Louvre (n° 66) et de South-Kensington (n° 4686-58), les plus gracieuses de la série; mais de plus la scène de la Mise en Croix est d'une singulière noblesse et l'effet se trouve augmenté par ces jeux d'ombre et de lumière que le fort relief de la pièce de Cluny permet. Et pourtant, même dans des ouvrages de maître comme ceux-là, le poncif se sent, ce fâcheux poncif qui vous poursuit durant tout le XIVe siècle : les sujets évangéliques des volets, Mages, Présentation, Portement de croix et Déposition, sont certes d'un bon travail, mais vraiment le tailleur n'a pas pris assez de peine à varier des formules qui traînaient dans l'atelier; il s'est borné à les répéter dans la composition, dans les attitudes, dans les visages, et plusieurs figures, le grand prêtre, Joseph d'Arimathie, le Mage à genoux, ne sont autre chose que ces « nobles têtes de vieillards » qu'après la miniature l'art de l'ivoirier ressassait (voir, sur cet atelier, Semper, *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1898, et R. Kœchlin, *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. II).

De l'atelier qui a produit le triptyque de Saint-Sulpice du Tarn, il faut rapprocher celui auquel on doit les deux triptyques presque pareils de la collection Martin Le Roy (rep. *Cat. de la coll. Martin Le Roy*, fasc. II, pl. XII) et de la bibliothèque d'Amiens (anc. coll. Lescalopier, rep. dans *Musées et Monuments*, I, 1906), celui de la collection Arconati-Visconti (rep. dans *les Arts*, 1905, n° 20, p. 13), et un volet du Louvre (n° 37, rep. au Cat.). Les compositions, tirées de la *Légende dorée* et en suivant exactement le texte, figurent la Mort de la Vierge, ses Funérailles et son Couronnement (les Funérailles étant remplacées dans le triptyque Arconati-Visconti par la Nativité, les Mages et la Présentation). Le récit est clair, pittoresque, d'un dramatique sobre, et la grande scène de la Mort, la Vierge sur son lit entourée des Apôtres, avec le Christ qui vient chercher son âme, traduit très noblement en ivoire les modèles qu'imagiers et miniaturistes fournissaient à l'atelier.

Ces « tableaux » sont, avec l'admirable Christ entre les deux Larrons de la collection Wallace, les plus grands qui nous soient parvenus ; mais il est fort possible que les ivoiriers du XIVe siècle en aient taillé de beaucoup plus considérables. Certains fragments subsistent qui ont dû faire



Fig. 316. — La Mort, l'Assomption et le Couronnement de la Vierge, ivoire français du commencement du XIVe siècle.
(Coll. Martin Le Roy.)

partie d'ensembles importants, telle la plaque du Louvre figurant la Nativité, qui est encore du XIIIe siècle (n° 58, rep. au Cat.), tels des personnages isolés en ronde bosse, comme l'Évêque de la collection Fitz-Henry (Londres), si voisin de la sculpture monumentale, et le Confesseur (?) de M. Homberg ; il y a aussi des Saints et des Saintes, comme le saint Chris-

tophe du musée de Copenhague (n° 10 565), la sainte Marguerite du British Museum sortant si naïvement du flanc d'un monstre étrange, une Sainte Femme du Musée archéologique de Milan, infiniment délicate, qui vraisemblablement appartenaient de même à des groupes, peut-être à des reliquaires comme celui de la cathédrale de Rouen, avec ses deux anges souriants (daté 1340). Nous avons enfin des fragments de Crucifixion chez



Phot. R. Koechlin.

Fig. 317. — La Nativité, ivoire français de la fin du XIII° s. (Musée du Louvre.)

M. Homberg (le Christ, rep. dans *les Arts*, 1904, n° 36), au Louvre (n°s 78-9) et dans l'ancienne collection Desmottes (n°s 276-7, la Vierge et saint Jean); des restes de Nativités, chez M. Albert Maignan, à Darmstadt, et, d'un autre style, au British Museum; des débris d'une Mort de la Vierge, à Troyes, et d'une Fuite en Égypte, à Saint-Omer. Mais les plus caractéristiques de ces morceaux sont des scènes de la Passion dans les collections Micheli (le Christ bafoué), Mège (Arrestation du Christ et un des Bourreaux), et Martin Le Roy (Christ à la colonne); débris d'un grand retable dont le tabernacle de la collection Weisbach (Berlin) nous offre peut-être le modèle ; il faut vivement déplorer la perte de cet ensemble : avec la vigueur de leur style, très sobre et éloigné de la caricature dans des scènes qui y prêtent si souvent, ces fragments demeurent, parmi les monuments de l'art de l'ivoirier, ceux qui nous montrent le mieux l'intelligence de ses emprunts à la grande sculpture. Il va sans dire que nous n'avons noté dans cette rapide revue que les principaux types d'ivoires et que nous n'avons pas prétendu citer toutes



Fig. 318. — Le Christ entre les Larrons, ivoire français du commencement du XIV° s. (Coll. Wallace.)

les pièces connues du plein XIVe siècle ; mais quelles qu'elles soient, qu'il s'agisse de monuments de grande dimension comme le diptyque Carrand, au Bargello de Florence (rep. Molinier, *les Ivoires*, pl. XX) ou de morceaux d'un usage plus spécial, comme les boîtes de la collection Basilewsky (n° 115 du cat. Darcel) et du musée de Dijon (rep. *Cat. Exp. rétr.* 1900, n° 102), la facture demeure semblable à ce que nous avons vu aux volets de nos retables; les mêmes scènes y sont figurées et traitées de la même façon, toujours d'après les modèles que fournissaient les miniatures. Cette unité, qui persiste à travers l'évidente diversité de tant d'ateliers, est très remarquable. Et sans doute, elle ne dénote pas une forte imagination chez les ouvriers, mais elle est une preuve de plus de l'excellence de l'organisation du travail : il n'y avait pas d'effort perdu et tout concourait au maintien d'une tradition sur laquelle vivait le métier tout entier.

La seconde moitié du XIVe siècle et le XVe.

On ne saurait nier que dans la seconde moitié du XIVe siècle cette tradition — et ce n'est pas seulement de l'art de l'ivoire qu'il faut l'entendre — fût assez près d'être épuisée. Les formules d'art du XIIIe siècle s'étaient maintenues avec quelques modifications de forme durant la première partie du XIVe, mais un moment vient où toute formule se dessèche, où seul survit le poncif, et ce moment n'était plus loin. Les miniaturistes et les sculpteurs le comprirent, et, par une observation plus exacte de la nature, par l'introduction d'un réalisme étranger à la vieille tradition idéaliste, ils vivifièrent leur art et lui donnèrent une floraison nouvelle. Parmi les ivoiriers, plusieurs tentèrent de suivre leurs modèles ordinaires dans cette voie et adoptèrent eux aussi un style plus dramatique, recherchant les effets de pathétique et donnant à leurs compositions plus de variété et de mouvement. Mais si certains réussirent à se transformer heureusement, beaucoup n'étaient pas de force à essayer de ces nouveautés; les uns en eurent conscience et se bornèrent à continuer à besogner suivant leur usage séculaire et à déformer de plus en plus leurs poncifs déjà vieillis; les autres imitèrent gauchement les ateliers à la mode du jour, en aggravant les défauts, et en somme les tentatives faites pour rendre la vie à l'art usé de l'ivoirier n'aboutirent, à quelques exceptions près, qu'à la création d'une nouvelle formule, aussi banale, mais singulièrement moins plaisante que l'ancienne.

Il y eut naturellement une transition, et, comme les ouvriers étaient habiles, il va sans dire que certaines pièces demeurent fort agréables à l'œil. Le British Museum possède une Vierge, jeune et du plus aimable visage, qui donne le sein à son enfant nu, et certes l'ensemble est pitto-

resque et gracieux; mais, à y regarder de près, cet enfant est mou et trop joli, le manteau sans style, plus semblable à un linge mouillé et tordu qu'à une draperie logiquement ordonnée. La Vierge et la Sainte du Louvre (n° 99, rep. Molinier, *les Ivoires*, p. 188 et n° 107,) sont moins avenantes déjà, avec leurs têtes trop grosses et sans expression, et les draperies pendantes semblent encore pires: comme au reliquaire de sainte Catherine de la collection Carrand (rep. *Zeitschrift für christ. Kunst*, 1890, p. 355), au Bargello, et à celle de Cluny (rep. Molinier, *ibid.*, p. 188), on dirait, suivant le mot pittoresque de Courajod, un « paquet de loques » qui leur tombe de la taille. Et ce sont là des morceaux d'excellent travail encore, d'une facture précieuse et qui décèle des mains expertes : on imagine ce que devient ce style lorsque le métier lui-même est inférieur; la Vierge du musée de Berlin (n° 85), celles des musées de Dijon (n° 328, coll. Trimolet), de Compiègne et tant d'autres, sans formes, sans lignes, hanchées, compliquées et minaudières, nous en donnent le déplorable spectacle.



Phot. R. Kœchlin

Fig. 519. — La Vierge et l'Enfant, ivoire français de la seconde moitié du xiv° siècle.
(Musée du Louvre.)

L'art d'ailleurs se rapetisse de toutes façons et ce sont de menus objets de piété qui deviennent à la mode, comme ces plaquettes réunies d'ordinaire en diptyques, dont un si grand nombre nous est parvenu. A vrai dire l'usage en était répandu déjà au commencement du siècle et, de tous les modèles que l'on s'est borné à recopier et à déformer à la fin, nous avons des exemplaires anciens. Les sujets s'en montrent aussi bien d'une extrême simplicité et ils sont peu nombreux : le plus commun est la Vierge entre deux anges porte-flambeaux, avec le Christ en croix comme pendant; c'est aussi la Nativité, l'Adoration des Mages ou le Couronnement de la Vierge, toujours avec la Crucifixion en face; le Christ de Majesté au lieu de la Crucifixion est rare, et les représentations des saints plus encore. Les types anciens de ces diptyques sont parfois excellents : l'un des plus charmants que nous sachions est certainement la plaquette de l'ancienne collection Léopold Goldschmidt, où la Vierge, le serpent sous ses pieds, deux anges debout à ses côtés, tient dans ses bras l'Enfant qui se détourne gentiment pour tendre sa main à baiser à un angelot voletant près de lui; l'invention est exquise et l'exécution simple et grande. La Nativité du Louvre (n° 90) est d'une grâce et d'un naturel parfaits, et le Christ jugeant, qui lui fait

face, d'une puissance admirable. La Vierge entre deux anges et deux saintes de M. Aynard (Lyon) présente un arrangement heureux aussi et un style tempéré, et dans la Descente de croix de la collection Gillot, aucune exagération n'altère le pathétique. Mais ce sont là des exceptions; dans la plupart de ces diptyques la banalité ne tarde pas d'apparaître, et bientôt le maniérisme et l'excès. La Vierge, au lieu de demeurer droite entre les deux anges, se courbe vers eux en minaudant; les Mages font des façons pour s'avancer vers l'Enfant (South-



Phot. R. Koechlin.

Fig. 320. — La Nativité, le Jugement dernier (diptyque), ivoire français de la première moitié du XIVe siècle.

(Musée du Louvre.)

Kensington, nº 255-67), et, dans le Calvaire, chacun se tord sous le poids de la plus mélodramatique douleur, le Christ courbé en deux sur sa croix et les groupes des Saintes Femmes, de Jean et des soldats ondulant sur eux-mêmes comme au gré d'un vent violent (musée de Cluny et musée de Langres, abbaye de Kremsmünster, rep. dans *Kunstgewerbliche Gegenstände der kulturhistorischen Ausstellung zu Steyr*, 1884). Tous les diptyques assurément ne poussent pas ainsi la violence à l'extrême; il y en a beaucoup d'honnêtement médiocres et dont on ne saurait rien dire; mais dans cette innombrable quantité de morceaux pareils, on chercherait en vain une forme nouvelle, un trait bien inventé; ce n'est que le ressassage, par des ouvriers plus ou moins habiles, de motifs usés.

Et les plaquettes ne sont pas seules à témoigner de cet affaiblissement : il en est de même de la plupart des séries. Voici les crosses épisco-

pales, par exemple. Leur forme, qu'imposait la tradition, est d'une grâce parfaite, leur disposition ingénieuse, et avec les curieux refouillements de la volute taillée à jour et présentant d'une part le Christ en croix, de l'autre la Vierge entre deux anges, elles paraissent des œuvres accomplies; mais qu'on en examine le dessin de plus près et l'on reconnaîtra que ce thème invariable est, à peu d'exceptions près, invariablement traité avec la même lourdeur; toutes ou presque toutes les crosses sont de la seconde moitié du XIVe siècle, et quelques-unes à peine échappent à ce contournement des draperies, à ce déséquilibrement des attitudes, à cette vulgarité en un mot, qui dans les pièces médiocres est à ce moment le propre du métier de l'ivoire.



Fig. 321. — La Vierge entre deux anges et deux saintes, ivoire français du second tiers du XIVe siècle.
(Coll. Aynard, Lyon.)

Une seule série originale semble s'être constituée, un groupe de diptyques de la Passion, et c'est là seulement que nous pouvons sentir quelles qualités nouvelles pouvaient se faire jour chez les meilleurs de nos ivoiriers dans la dernière période de leur activité. Le sujet assurément n'était pas neuf, et dès le XIIIe siècle il avait été traité avec largeur et puissance : l'un des plus remarquables spécimens est celui du Louvre (n° 49), dont les scènes sont exactement conformes à l'iconographie des miniaturistes, mais l'ivoirier l'a heureusement transposée, et son œuvre, du meilleur style, est sobre et poignante à la fois. Le beau diptyque polychrome de la collection Cottreau est un peu postérieur, mais de même beauté. Ce sont des œuvres simples, surtout si on les compare au groupement qu'imagina l'atelier du milieu du XIVe siècle. Dans un diptyque divisé en six compartiments (trois registres par feuille), l'auteur se donna le problème de faire tenir la Résurrection de Lazare, l'Entrée à Jérusalem, le Lavement des pieds, la Cène, Gethsemani, l'Arrestation du Christ, la Mort de Judas et la Crucifixion. L'arrangement dut être au goût des fidèles, car plusieurs pièces nous sont parvenues de la série : celles des musées de Madrid, de Berlin (n°s 108 et 9) et de Copenhague (n° 10358), des collections Hainauer (anc. coll. Spitzer, n° 61) et Campe (Hambourg), de

South-Kensington (n° 291-1867), de Spitzer (n° 71) et des musées de Cassel et de Dijon (n° 1551). Et cette vogue était méritée; rien de plus ingénieux en effet que ces tableaux où, pour faire tenir tous les personnages dont il avait besoin, l'ivoirier a su les mettre en perspective sur plusieurs plans : sa composition demeure claire malgré tout et le pathétique y paraît parfois très puissant; ce n'est plus sans doute le geste noble et la belle draperie classique de jadis; les mouvements sont violents et des plis excessifs les soulignent, mais le sentiment est intense et l'effort notable, malgré certains défauts, tels que les visages singulièrement inexpressifs dans toute cette fougue et les proportions souvent peu convenables. Nous savons en vérité que l'idée première et même l'exacte disposition des scènes se trouvent dans les manuscrits, parfois geste pour geste, et que l'ivoirier n'a rien inventé; pourtant la traduction en ivoire était heureuse, et les meilleures de ces pièces sont presque des chefs-d'œuvre d'exécution. Or c'est sur elles, on peut le dire, que va vivre toute l'imagerie d'ivoire de la fin du XIVe siècle, en combinant de mille façons les motifs, y introduisant d'autres scènes, les résumant, les allongeant, les déformant aussi, hélas! trop souvent; mais le fond demeure à peu près le même et le style de l'atelier se retrouve sous les modifications de l'original. Le petit diptyque de la collection Dutuit le résume en quatre scènes, comme celui de M. Gillot et un autre de la collection Fitz-Henry (Londres); le grand diptyque de Mlle Grandjean l'allonge du Portement de Croix et de la Flagellation; ceux des collections Garnier, Dutuit (rep. dans *les Arts*, 1902, n° 11, p. 42) et du British Museum, identiques entre eux, y ajoutent la Résurrection, l'Ascension et la Pentecôte, avec des scènes de l'Enfance du Christ, l'Annonciation, la Nativité et les Mages; et celui de la collec-



Phot. R. Kœchlin

FIG. 322. — Crosse, ivoire français de la seconde moitié du XIVe siècle.

(Coll. Dutuit.)

tion Bardac (*Cat. Exp. rét.* 1900, n° 132) y joint la Mise au tombeau; le Couronnement de la Vierge intervient enfin (coll. Salting, Londres) et le Christ de Majesté (coll. Corroyer et musée de Berlin, n°s 97-98), et l'on pourrait continuer longtemps l'étude de cet étrange jeu de patience auquel se livrèrent les ivoiriers. Sans doute la copie n'est pas absolue; on peut distinguer encore dans la monotonie générale certains ateliers particuliers, et quelques-uns conservent dans l'exécution un reste de per-

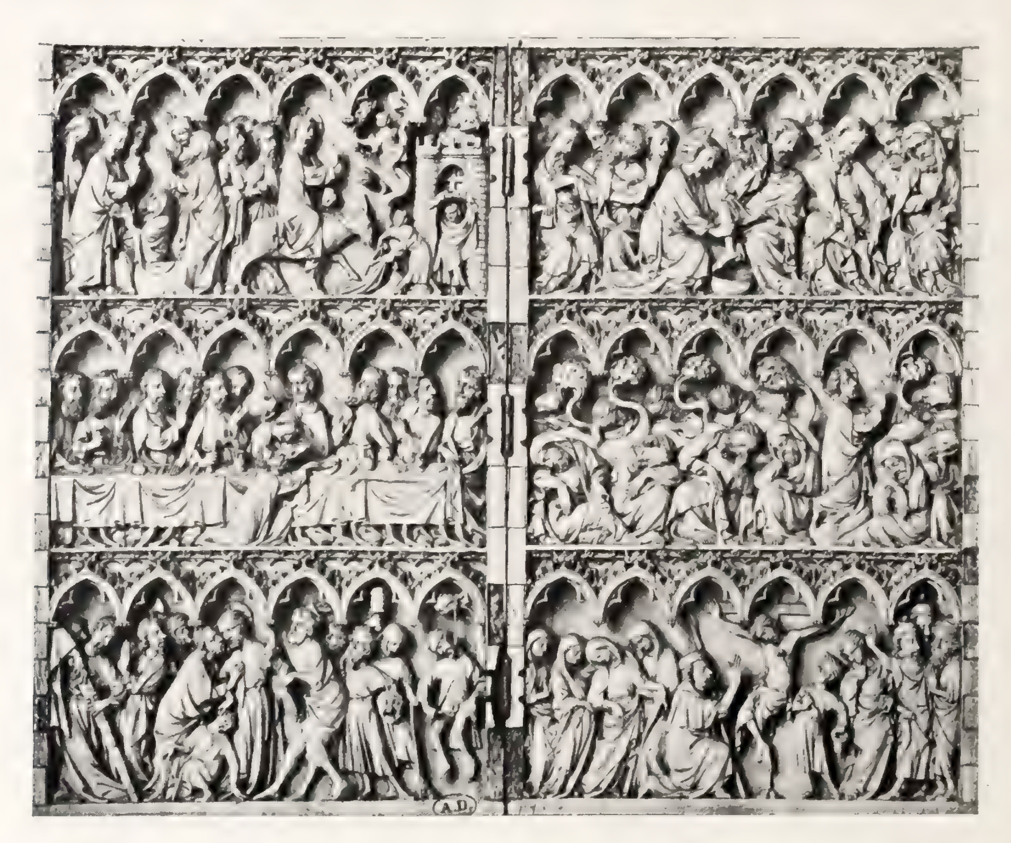


Fig. 323. — Diptyque de la Passion, ivoire français du milieu du xive siècle.
(Coll. Hainauer, Berlin.)

sonnalité; d'autres font effort pour échapper à la banalité, et en dehors même de quelques rares pièces d'invention originale, telles que les diptyques des collections Manzi et Mège ou du musée de Lille (rep. dans *Album arch. des musées de province*, p. 35), il faut quelque attention pour retrouver le modèle primitif dans le beau diptyque en quadrilobes de la collection Doistau et dans celui du Louvre; mais, pour bien dissimulé qu'il paraisse, on le découvre inévitablement et jusque dans des coffrets, comme ceux du musée Saint-Raymond de Toulouse (rep. *Cat. Exp. rét.* 1900, n° 71) et de la collection Wernher (anc. coll. Heckscher, n° 193, rep. au Cat.) : plus ou moins lourd d'exécution, plus ou moins indiscret de gesticulation, plus ou moins inexpressif de visage, plus ou moins sec de

draperies à mesure qu'on avance vers la fin du siècle, c'est toujours le même thème fourni jadis par les miniaturistes qui reparaît (voir, sur cette série, R. Kœchlin, *L'Atelier des Diptyques de la Passion, Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. I).

Cette influence des miniaturistes se reconnaît encore dans une série

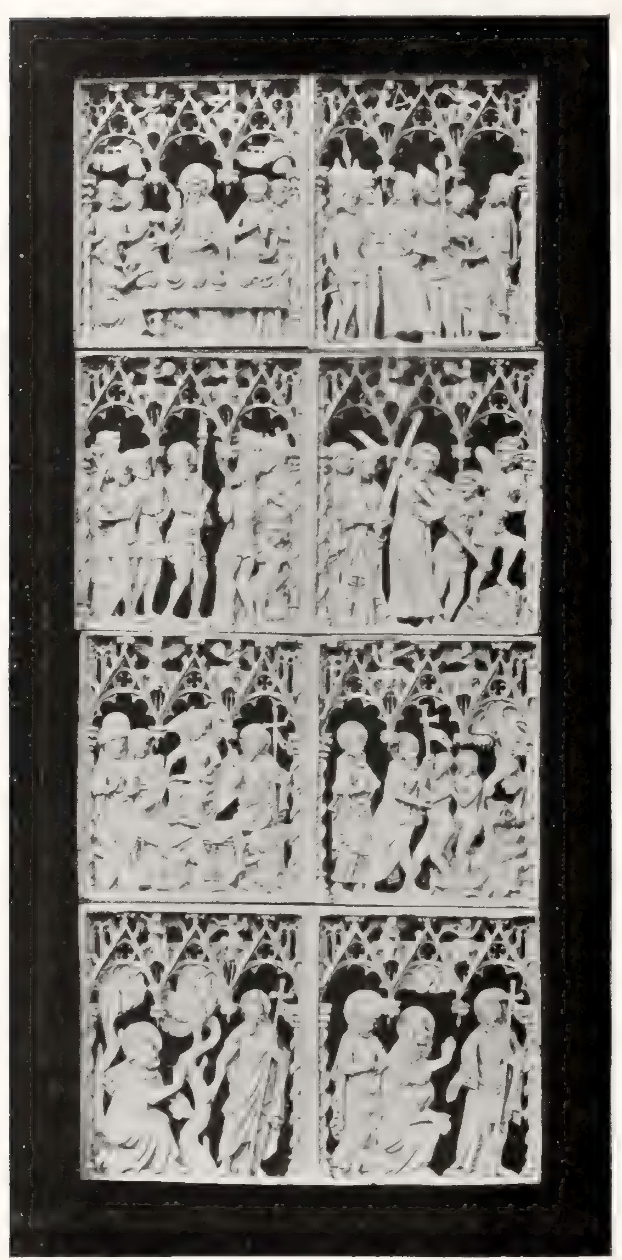


Phot. R. Kœchlin.

Fig. 324. — Diptyque, ivoire français du milieu du XIVe siècle.
(Coll. Dutuit.)

de pièces d'un caractère très spécial, d'une extrême finesse d'exécution et d'ordinaire percées à jour, qui semblent vraiment des enluminures d'ivoire. Elles aussi figurent pour la plupart des scènes de la Passion, mais suivant d'autres formules que celles dont avait usé l'atelier précédent (South-Kensington, n° 366-71, rep. par Maskell, p. 128; coll. Salting, Londres; Cat. Spitzer, n° 72, pl. xx; musées de Lyon, n° 85, British Museum et Cluny, n° 1096). En effet, un décor d'architecture nouveau s'y introduit avec les surcharges du décor flamboyant, et des recherches pittoresques s'y aperçoivent en même temps qu'une certaine note de plus en plus réaliste;

c'est ainsi que les bourreaux du Christ ont dépouillé le vieux costume de fantaisistes Romains pour endosser le vêtement court à la mode de la deuxième moitié du XIVe siècle. C'est là sans doute un effort un peu superficiel ; il est à noter, pourtant, car il se retrouve, et singulièrement plus heureux, dans de nombreux fragments en très haut relief, répartis entre divers musées et collections privées. Ce sont généralement aussi des personnages de la Passion, et, groupés par trois ou quatre, d'assez grandes dimensions, ils ont dû faire partie jadis de retables : d'une certaine allure, impressionnants par leur air tragique, ils semblent au premier abord pris sur le vif et l'on croit y découvrir comme une trace d'observation personnelle ; toutefois ces expressions forcées sont pour l'ordinaire plus près de la caricature que de la vérité, et l'on s'en rend compte mieux encore sitôt que l'ivoirier quitte les sujets dramatiques : à la célèbre Annonciation du musée de Langres (rep. *Cat. Exp. rétr.* 1900, n° 173), qui sort du même atelier, le maniérisme l'emporte de beaucoup sur le pittoresque. Ces curieuses figures n'en marquent pas moins un effort véritable et elles auraient pu faire espérer qu'une renaissance se produirait dans l'art de l'ivoirier, analogue à celle qui, sous l'action de grands maîtres,



Phot. R. Kœchlin.

FIG. 325. — Scènes de la Passion, ivoire français découpé, de la fin du XIVe siècle.
(South-Kensington.)

avait transformé l'imagerie et la miniature. Seulement, à tout bien considérer, il faut reconnaître que ces morceaux sont à peu près isolés dans l'ivoirerie de la fin du XIVe et du commencement du XVe siècle; ce qui les entoure leur ressemble si peu qu'on a même cru pouvoir les tenir pour des ouvrages étrangers, anglais a-t-on dit, et, en dehors d'eux, l'on ne peut guère noter que des imitations plates et sans vie des derniers ouvrages dont la mode ou la piété des fidèles avait, de longues années auparavant, adopté les formules.

C'est sur de telles pauvretés que finit un art qui avait donné tant d'exquis chefs-d'œuvre, et l'on comprend que si même des causes économiques n'étaient pas intervenues pour tarir l'importation de l'ivoire, telles que la fermeture de l'Égypte au commerce européen sous les Mameluks, la mode s'en fût détournée et que la production, si riche au XIVe siècle, eût diminué de plus en plus au XVe. Et pourtant quelques rares pièces nous font entrevoir encore des ivoiriers de talent : dans un groupe de la Pâmoison de la Vierge, au South-Kensington (n° 372-92), l'accent est juste et d'un réalisme très vrai, et de même une Pitié, au British Museum (rep. dans Maskell, p. XCII), rappelle tout à fait la tradition des imagiers réalistes; au musée des Antiquités de la Seine-Inférieure, à Rouen, une Vierge à l'Enfant paraît, dans sa grâce mesurée, un reflet de cet art renouvelé qui devait donner dans la grande sculpture des œuvres telles que la Vierge du Marturet de Riom; dans la collection Alfred André, une sainte Madeleine fait penser, par sa fine bonhomie, aux plus aimables productions de l'école de la Loire, — et nous sommes ici aux portes du XVIe siècle. Mais ces morceaux charmants sont de rares exceptions; les artistes qui les ont taillés n'ont pas été suivis et ils n'ont point arrêté la décadence de leur art. Leurs rares successeurs français du XVIe siècle



Phot. E. Koehler.

Fig. 326. — L'Annonciation, ivoire français de la fin du XIVe siècle.
(Musée de Langres.)

n'ont pas été beaucoup plus heureux, et, pour assister à la renaissance de l'ivoire, il faut arriver jusqu'au XVIIe, jusqu'aux amours joufflus du flamand Duquesnoy et aux gros silènes des vidrecomes allemands; mais c'est là proprement un art nouveau et dont les gentillesses prétentieuses ne dérivent point du noble et grave métier d'ivoire du moyen âge et n'ont rien de commun avec lui.

LES IVOIRES CIVILS FRANÇAIS

Les ivoiriers du XIVe siècle ne travaillèrent pas seulement pour « sainte Yglise », comme disent leurs statuts parisiens, mais encore « pour les princes, barons et autres riches homes et nobles », et si, pour ceux-là, ils taillèrent sans doute beaucoup de statuettes de vierges et de tabernacles, ils leur fournirent aussi en grand nombre les objets d'usage courant qu'exigeaient le développement du luxe et la toute-puissance de la mode. Les comptes mentionnent continuellement les valves de boîtes à miroirs, peignes, coffrets, gravoirs, tablettes à écrire et autres menus objets que les grands achetaient aux ivoiriers par l'intermédiaire, la plupart du temps, de leurs barbiers, et nous avons vu même que, parmi les rares artisans dont les noms nous sont parvenus, ce sont surtout des « pigniers » que nous connaissons. Étaient-ce les mêmes ouvriers qui taillaient les miroirs et les « tableaux cloans »? Il est vraisemblable, et l'exemple de Jehan le Scelleur, fournisseur de Mahaut d'Artois, nous le prouverait; en tout cas, le style des ivoires religieux et des ivoires civils est extrêmement analogue, pour ne pas dire identique; c'est au XIVe siècle que les uns et les autres atteignent leur plus grande vogue, et il semble même que les ivoires civils furent un des articles de Paris que les étrangers recherchèrent le plus volontiers. C'est à Paris que les princes s'approvisionnent de ces trousses de toilette contenant miroir, peigne et gravoir et que renfermaient des écrins de cuir peint et gaufré, œuvres fort estimées des « gaigniers ». Et certes ces ivoires civils sont souvent d'une grâce charmante, avec leurs personnages en costume du temps, avec leurs jeunes gens et leurs dames, et l'exécution de beaucoup n'est pas inférieure comme finesse et comme style à celle des meilleurs morceaux de caractère religieux. On ne saurait pourtant ne pas noter combien ces pièces, elles aussi, se répètent entre elles : une douzaine de sujets au plus y sont traités, et toujours de la même façon; il semble que, la formule adoptée, nul n'ait plus eu le souci de la varier, et la seule datation possible consiste, non dans le style, mais dans le costume des personnages, long au début et court dans la seconde moitié du

siècle. Et ces formules même n'appartiennent pas aux « pigniers » : si la sculpture monumentale et la miniature avaient donné leurs modèles aux ivoires religieux, c'est à la même source que puisèrent les ivoires civils, dans les manuscrits surtout, et dans certains bas-reliefs comme ceux des piédroits des porches latéraux de la cathédrale de Rouen. Toute l'imagination des ivoiriers se trouve dans les illustrations des romans. Ils n'en demeurent pas moins des ouvriers infiniment ingénieux et adroits, et la



Phot. R. Koechlin.

FIG. 327. — **Tablettes à écrire : la Main chaude ; le jeu de la Mourre. Ivoire français de la seconde moitié du XIVe siècle.**

(Musée du Louvre.)

série des miroirs, par exemple, est une des plus aimables qu'ait produites l'art industriel du moyen âge.

Les sujets familiers aux « pigniers » sont empruntés à la vie mondaine, amoureuse et chevaleresque, ou tirés des romans en vogue ; mais parfois aussi, quoique beaucoup plus rarement, des sujets religieux se rencontrent sur des objets d'usage mondain, à moins que les deux genres n'y voisinent, comme dans ce coffret du Louvre (n° 62) où sur le couvercle figurent des saints, alors que les côtés racontent tout au long l'histoire de Perceval ; un coffret du musée de Gotha présente une semblable particularité. Il semble d'ailleurs que la limite n'ait pas été très rigoureusement tracée entre ce qui était d'usage religieux et ce qu'on devait tenir pour profane. Le coffret du Louvre dont les fragments figurent l'histoire de l'Enfant Prodigue (nos 46-8), celui de Carrand avec la légende

de saint Eustache (rep. dans *les Arts*, août 1904, p. 25), ou celui de l'ancienne collection Magniac (n° 258) avec des scènes de la Vie des Saints ont-ils jamais été des boîtes à bijoux et est-on assuré que les scènes amoureuses des coffrets de Sainte-Ursule de Cologne n'ornaient pas des boîtes à reliques? Aussi bien, en vérité, la destination première de ces pièces n'importe guère, et nous ne nous attachons qu'aux sujets et au style.

Les scènes de genre, celles qui sont tirées de la vie mondaine, se rencontrent très fréquemment et elles nous montrent les gentilshommes avec leurs dames s'adonnant à toutes les occupations et surtout à tous les plaisirs de leur rang. Tantôt, comme sur une valve de boîte à miroir du British Museum, ils devisent familièrement, assis côte à côte sur un banc, lui, le faucon au poing, elle, ses gants à la main, vêtus des longues cottes sans taille à la mode au début du XIVe siècle; tantôt, dans un jardin figuré schématiquement par deux baliveaux — les mêmes qui formaient le fond dans la scène du *Gethsémani*, — ils jouent du luth et se chantent des chansons (plaquette de Cluny, n° 1086). Parfois leurs exercices sont plus gais, et ce sont des jeux en nombreuse compagnie : des tablettes à écrire du Louvre (n° 91, rep. Molinier, *les Ivoires*, p. 197) figurent la Main chaude et la Mourre, et l'attitude des joueurs est très finement observée, les groupes ingénieusement ordonnés; des pièces à peu près identiques se voient aux musées de Lyon (n° 79), d'Orléans, de Ravenne, au British Museum et à la collection Martin Le Roy, et dans les meilleures, l'habileté technique est extrême. Mais la chasse tenait la plus grande place dans la vie seigneuriale, et le « pignier », fidèle observateur de la mode, n'a pas manqué de nous présenter sous tous ses aspects la vie sportive de son temps. Sur une tablette à écrire de Berlin (n° 89), le seigneur et sa dame, portant faucon et furet, se disposent à partir pour la chasse; la dame remet une épée à son ami (musée de Bruxelles, n° 20, et rep. Cat. Spitzer, n° 52, pl. XIX), puis ils montent à cheval, et sur d'autres tablettes (Louvre, n° 95), sur des boîtes à miroir aussi (British Museum), on les voit chevaucher côte à côte, devisant et riant, suivis des valets et des chiens. Au coffret de l'ancienne collection Thewalt (Cologne) et à celui du Louvre (n° 70), le cortège se développe avec ses fauconniers et ses sonneurs de trompe, et c'est même au hallali qu'on assiste dans un admirable fragment des collections du château de Maihingen, au prince de Wallerstein. Cependant, la chasse est un prétexte parfois, et l'on s'en aperçoit bientôt : quelques-uns des plus jolis miroirs connus nous montrent le jeune couple — il est toujours jeune et forcément amoureux — s'enlaçant doucement sous les ombrages favorables (Louvre, n° 77; South-Kensington, n° 222-67; collections Martin Le Roy, Homberg et Hainauer, Berlin; coll. Spitzer, n° 69, rep. pl. XIX), et, sans quitter ses montures, se baisant sur la bouche (coll. Garnier et South-Kensington, n° 219-67), au mépris des regards indiscrets

des écuyers. Enfin, c'est le retour au château : la dame caresse le faucon (manche de couteau de la collection Dutuit) avant de le rendre aux fauconniers, et va prendre sa place à côté du seigneur qui reçoit ses vassaux; pour donner plus de grandeur à la scène, l'ivoirier, dans le beau fragment de miroir de Cluny, a couché un lion et une chimère aux pieds des châtelains, et un ange même, du haut du ciel, semble leur donner sa bénédiction.

Si la chasse n'est pour l'ivoirier qu'une occasion de scènes d'amour, les jeux de l'amour eux-mêmes ne lui fourniront pas de moins jolis sujets; mais comme il travaille pour les dames, il sait ce qu'il leur doit et ne leur présentera rien qui choque leur délicatesse : c'est à l'amour innocent qu'il s'en tient. Le drame, ou mieux, la comédie, se résume d'ordinaire en quatre scènes : la rencontre, à la chasse ou dans un jardin, les premiers aveux, les privautés permises, et l'amour couronné. Nombre de coffrets nous montrent les quatre scènes réunies, les amoureux isolés sous de riches arcatures, qui forment comme des abris où ils peuvent se caresser à l'aise, s'agenouiller ou recevoir, sous forme de chapeaux de fleurs, le prix de leur constance [Louvre, nos 63 et 70; trésor de Sainte-Ursule de Cologne, collection Bourgeois n° 1056; collections Pierpont-Morgan (anc. coll. Mannheim); Thewalt, Cologne; Martin Le Roy, Piet-Lataudrie; Aynard, Lyon]. Et sans doute, ce sont là des morceaux fort agréables; mais il semble que l'ivoirier, une fois le thème adopté, ne se soit plus guère mis en frais; ces scènes très simples, il les répète continuellement, sans en varier la formule, et sur les tablettes à écrire (Louvre, n° 75 et coll. Cottreau et Homberg) ou les valves de miroirs, il trouve moyen de les rendre trait pour trait. Toutefois, dans ces dernières, la forme ronde l'oblige à un certain effort d'arrangement, et véritablement il excelle dans ces petites combinaisons. Quand il ne prend qu'une scène ou deux, la « mise en pages » est aisée, et, avec des personnages tenant tout le champ, il arrive à faire de charmants tableaux de genre, comme celui de M. Martin Le Roy, où l'amoureux prend le menton de sa belle, ou celui de



Phot R. Kœchlin

Fig. 328. — La Chevauchée (valve de boîte à miroir), ivoire français de la première moitié du xive siècle.

(British Museum.)

M. Salting, qui figure, sous un grand arbre, en deux parties, le couronnement de l'amant. Mais inscrire les quatre sujets dans un cercle était plus délicat, et il s'en est tiré à merveille, soit que des architectures ingénieuses enserrent les amoureux entre leurs colonnettes (coll. Basilewsky, nos 105 et 104 cat. Darcel; Strogonoff, Rome; et South-Kensington, n° 220-67), ou qu'un arbre propice, divisant le miroir en quatre chambres de verdure, offre un abri sûr à leurs aveux (Louvre, n° 58, Turin, coll. Doistau). Une autre variante, et qui est bien dans l'esprit de ce temps ami des allégories, consiste à introduire le dieu d'amour dans ce marivaudage : tantôt, trônant sous les arcatures, entre les amoureux, il leur distribue des couronnes (Louvre, n° 76, South-Kensington, n° 210-65), à moins qu'assis au plus haut d'un arbre ou sur une tour (Berlin, n° 95), il ne tire sur eux ses flèches meurtrières (Cluny, nos 1070 et 1071; Angers, musée Saint-Jean n° 2106; South-Kensington, n° 221-67; coll. Martin Le Roy, Homberg). Aussi bien la présence de ce personnage accessoire dans la composition ne la modifie guère, et, malgré ces combinaisons diverses, la formule au fond demeure invariable : mêmes vêtements, mêmes attitudes, mêmes visages aussi, car dans ce petit monde tous les jeunes seigneurs se ressemblent, et toutes les dames, et il est à remarquer combien ils sont pareils aux types favoris des miniaturistes.

Les jeux, la chasse et l'amour n'occupent pas seuls la noblesse; une de ses passions, c'est le tournoi, et nombreux sont les ivoires, valves de miroirs ou coffrets, qui les représentent; seulement il est assez difficile de distinguer si ce sont des tournois réels qui sont figurés, ou si l'ivoirier s'est attaché à mettre en images un des poèmes chevaleresques qui les décrivent si volontiers. Nous serions plus disposés, tant les allégories foisonnent dans ces pièces, à y voir les illustrations de scènes poétiques; non que l'on puisse déterminer précisément à quel roman s'appliquait le modèle dont s'est servi l'ivoirier, le *Roman de la Rose* ou tout autre; mais de traits pris au hasard dans les mille descriptions des romanciers, quelques formules paraissent avoir été extraites, que les ivoiriers ont suivies constamment. La plus simple figure un combat de deux chevaliers qui, l'épée haute ou la lance au poing, se pourfendent consciencieusement sous les yeux bienveillants de la dame; celle-ci, de son balcon (Berlin, n° 91), s'apprête à couronner le vainqueur, à moins que, par une anticipation fort naturelle, on ne la voie déjà sur sa tour, et pendant le combat même, accorder la faveur d'un baiser à celui des adversaires qui l'aura méritée (Louvre, n° 87; coll. Martin Le Roy et Salting); souvent aussi la dame prend à la lutte une part plus active, et, de son château, bombarde de roses les combattants [South-Kensington, n° 218-67, rep. dans Maskell, p. 83 et 9-72; coll. Carrand (Bargello, rep. *Les Arts*, août 1904, p. 25), Garnier, Doistau]. Mais parfois c'est d'une véritable bataille

qu'il s'agit; les chevaliers assiègent le Château d'Amour et les dames le défendent; des branches de roses à la main, elles tentent des sorties (Hefner-Alteneck, t. III, 161), et, des roses sur leurs écus, des roses plein les machines de guerre qui en bombardent le château, les chevaliers tentent l'assaut par des échelles de corde (Coll. Spitzer, n° 59, rep. I, pl. xix, et Carrand, rep. *ibid.*, p. 26). La résistance est vive sans doute, mais point désespérée; les chevaliers entrent dans la place et on les voit sur les terrasses recevoir des dames la juste récompense de leurs exploits, tandis que sur la plus haute tour le dieu d'amour les crible de ses flèches pour animer leur ardeur [South-Kensington, n° 1617-55, rep. dans Maskell, p. 4; Carrand, musées de Vienne (Autriche) et de Nuremberg; coll. Arconati - Visconti, rep. *Cat. Exp. rétr.*, 1900, n° 160]. Faire tenir des scènes aussi compliquées dans le cercle étroit d'une boîte de miroir, y déployer tout l'appareil d'un siège, était une entreprise singulièrement compliquée : les pigniers, fort experts en ces matières, y ont étonnamment réussi, et les cavaliers s'y battent, les machines s'y meuvent, les échelles s'y dressent avec une aisance parfaite. Il était plus facile de traiter le même sujet sur les coffrets, et l'on ne s'en est pas fait faute : suivant un poncif unique, et avec moins de finesse et de grâce peut-être, il a été répété jusqu'à satiété [British Museum; trésor de la cathédrale de Cracovie; musées de Boulogne-sur-Mer et de Ravenne; collections Trivulce (Milan), Carmichael n° 14 (rep. au cat.), Manzi, Oppenheim (Cologne), Escanciano (Exp. hist. de Madrid, 1892), etc.].



Phot. E. Kosmon

Fig. 329. — L'histoire de Perceval (plaque de côté d'un coffret), ivoire français du xive siècle.

(Musée du Louvre.)

Si l'on discute sur l'origine de la représentation du tournoi et de la prise du Château d'Amour, si quelques autres sujets peuvent passer pour de simples allégories, tels l'homme qui tient dans ses mains son cœur qu'une dame perce d'une flèche (Louvre, n° 94, et musée de Namur), la Licorne ou la Fontaine de Jouvence [coffret de South-Kensington, n° 146-66, rep. dans Maskell, p. 64; tablette du Louvre, n° 108, et de la coll. Wallerstein (Maihingen), miroir du comte Stroganoff (Rome)], il est au contraire

toute une série de pièces, de coffrets surtout, dont les histoires sont évidemment tirées de romans. Les romans d'aventure étaient en grande vogue au XIVe siècle et ils ont été exploités comme la vie mondaine; il est même fort curieux que plusieurs récits aient été suivis littéralement par l'ivoirier et que leur œuvre forme une illustration complète du roman. L'exemple le plus célèbre est celui de la châtelaine de Vergi : six exemplaires nous en sont connus [coffrets du Louvre, n° 61, rep. au cat.; du musée de Vienne (Autriche), du musée de Milan, du British Museum (rep. dans Kemp-Welsh) et deux dans la coll. Pierpont-Morgan (Londres, anc. coll. Mannheim); fragment à la collection Carrand, rep. dans Cust., p. 147)], et chacun d'eux, dans une série de dix-huit compartiments, nous raconte d'une façon à peu près identique l'aventure tragique des amours de cette noble dame. Est-ce à dire que l'ivoirier avait lu le roman et s'était plu à le commenter dans son œuvre? Non, sans doute; il avait dû se borner à prendre son modèle dans un manuscrit, et l'histoire, qui était d'ailleurs populaire, lui ayant plu, il l'aura racontée tout au long. Mais la continuité du récit est fort rare, et si l'on en peut citer encore quelques autres exemples tels le Perceval du Louvre (coffret, n° 62) et le Tristan de l'Ermitage, pour l'ordinaire, l'ivoirier se borne à juxtaposer des scènes empruntées de toutes parts, dont il ne comprenait sans doute pas lui-même le sens, et que les érudits modernes ont parfois beaucoup de peine à traduire. Tantôt c'est Tristan et Yseult qu'il nous montre, devisant auprès d'une fontaine, tandis que la tête du roi Marc qui les épie du haut d'un arbre apparaît dans l'eau à leurs pieds (Miroirs du Vatican, pl. XVII, de Cluny, de Hambourg; coffrets du British Museum et de la cathédrale de Cracovie); c'est Huon de Bordeaux aussi, jouant avec la fille du roi la partie d'échecs dont son sort dépend [Louvre, n° 55, rep. au Cat.; South-Kensington, n° 225-67; coll. Basilewsky, n° 151; Salting (Londres), Figdor (Vienne), Martin Le Roy]; c'est Lancelot passant le Pont de l'Épée, combattant les Géants sauvages, ou délivrant la reine Genièvre, Gauvain soumis à l'épreuve des lances et combattant un lion [British Museum, rep. par Dalton; musée de Liverpool, rep. dans Cust, p. 149; cathédrale de Cracovie, coll. Oppenhein (Cologne), etc...]; Pyrame et Thisbé, Aristote même chevauchant la courtisane Phyllis et prouvant à Alexandre, suivant le lai célèbre, la puissance malfaisante de la beauté de la femme,... tous invariables dans leur composition qu'a fournie un modèle unique; mais parfois une intention morale semble apparaître dans la juxtaposition et le contraste de deux scènes, et ces intentions didactiques sont bien dans l'esprit du moyen âge, seulement il faudrait savoir si l'ivoirier était capable de telles finesses ou s'il ne se bornait pas plutôt à reproduire des thèmes courants dans l'œuvre des miniaturistes.

Il nous a paru impossible d'établir une rigoureuse chronologie entre toutes ces pièces, entre ces séries même, et c'est pourquoi nous nous en sommes tenus à les étudier par sujets; on peut croire d'ailleurs que, dans des ateliers qui se répétaient indéfiniment et se bornaient à des variantes parfois inappréciables, une formule se transmettait d'une génération à l'autre, et le costume seul donnerait un indice pour les dates, puisque les ivoiriers prenaient soin de le transformer avec la mode. Peut-être est-ce la qualité de la pièce qui serait toutefois le meilleur guide, si l'on doit admettre que peu à peu la formule s'aveulissait et s'usait en quelque façon entre les mains d'imitateurs attardés. Aussi bien, il se produit pour les ivoires civils ce que nous avons constaté à propos des ivoires religieux : au commencement du xve siècle, l'art paraît à peu près épuisé et la production elle-même diminue. Sans doute les comptes mentionnent encore des achats de miroirs, de gravoirs, de coffrets, de peignes et d'autres objets d'ivoire, mais ceux qui nous sont parvenus — et ils sont en petit nombre — marquent une infériorité évidente sur les pièces du xive siècle. Ce n'est pas à dire que quelques ivoiriers n'aient continué à faire preuve d'habileté : certains miroirs (Louvre, n° 105) sont d'un joli travail encore, et même des pièces importantes se produisent, dont nous n'avons pas d'équivalent pour la période antérieure, tel l'échiquier (en os) de la collection Carrand (Bargello, rep. *Les Arts*, août 1904, p. 30), avec ses amusantes scènes de chasse, ses combats et ses grotesques; le cor du musée de Gotha figurant la légende de saint Georges, et la harpe du Louvre (n° 116, rep. au cat.). Mais ce sont là, à les bien examiner, des pièces plus pittoresques que de véritablement bon style, étrangères même, pour la plupart, et monuments infiniment curieux de l'histoire des mœurs, il serait excessif d'y voir des œuvres d'un art original et capable encore de se renouveler.



Phot. R. Kœchlin.

Fig. 330. — Le Jeu d'échecs (Huon de Bordeaux), valve de boîte à miroir.
Art français de la première moitié du xive siècle.
(South-Kensington.)

LES IVOIRES ÉTRANGERS

La question de la nationalité des ivoires est extrêmement délicate. En vérité, il paraît à peu près certain aujourd'hui que Paris en a été l'un des principaux centres de production, sinon le principal; les comptes signalent de nombreuses pièces que les grands seigneurs et les étrangers même y acquièrent; les monuments qui subsistent ne sont que le reflet de l'art des imagiers et des miniaturistes français, et les séries que nous avons pu établir, tant dans les ivoires religieux que dans les ivoires civils, nous semblent se tenir assez pour qu'on n'y puisse guère admettre la présence de modèles d'origines diverses. Il est évident pourtant que la France n'a pas été seule à travailler l'ivoire, et l'on ne saurait imaginer que tant de pièces portées sur les inventaires à l'étranger, en Angleterre, en Italie et ailleurs, fussent toutes des pièces d'importation. Pour quelques morceaux, la chose, il est vrai, va de soi, et nul ne saurait douter que la Vierge du trésor de Pise n'appartienne à l'école pisane, comme le diptyque portant les armes de Grandison, évêque d'Exeter, est assurément anglais : le style de ces pièces décèle leur origine. Seulement, infiniment rares sont les monuments qui peuvent recevoir dès l'abord leur étiquette, et dans la plupart des ivoires, il faut bien le reconnaître, le caractère national est beaucoup trop mal déterminé pour qu'il soit possible de leur assigner une patrie. Et ce qui augmente la difficulté, c'est que ceux qu'on tient d'ordinaire pour étrangers ont avec les pièces d'origine française une parenté d'inspiration et de facture véritablement frappante; des œuvres sont exposées dans les musées qu'on tient pour italiennes, allemandes ou anglaises, sans que les raisons qui déterminent cette classification aient jamais été données avec une précision convaincante. Nous croyons que beaucoup de ces pièces doivent être rendues à la France et que, pour les autres, il faut admettre qu'elles sont des imitations d'ouvrages français. L'art de l'ivoirier a été pendant tout le XIVe siècle un art d'imitation; les ateliers parisiens se sont imités les uns les autres, les ateliers provinciaux, s'il en a existé, ont dû imiter les ateliers parisiens; quoi d'étonnant que l'étranger les ait imités lui aussi, si l'on songe surtout au lointain rayonnement d'art du Paris de Charles V? Seulement, il nous paraîtrait singulièrement téméraire de chercher à déterminer ces imitations étrangères et à les distinguer des imitations françaises. Nous ne l'avons pas fait, l'entreprise nous semblant irréalisable; toutefois, l'examen des ivoires certainement étrangers et quelques considérations tirées de l'étude de la sculpture monumentale nous permettront peut-être de préciser au moins certaines données de ce délicat problème.

LES FLANDRES. — Que les Flandres aient taillé des ivoires au XIV[e] siècle, il est très vraisemblable. Pour s'approvisionner souvent à Paris, des cours aussi somptueuses que celle de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, n'en devaient pas moins avoir à Bruges ou à Bruxelles des fournisseurs de « tableaux cloans » ou de miroirs; nous savons d'ailleurs non seulement que le duc recevait directement des dents d'éléphants (585), mais au même moment les archives de Tournai nous citent un « tailleur de yvore, Piérart Aubert »; nous connaissons aussi un certain Jehan Pulz de Lille (1452-5), et sans doute n'étaient-ils pas seuls à ouvrer de leur métier dans les Flandres. Cependant, si vers le XV[e] siècle on a pu démêler dans certains ivoires une vague influence flamande (cat. du Louvre, n° 114, etc.), nous ne voyons pas que jamais aucune œuvre du plein XIV[e], à la date de la floraison du métier, ait été attribuée à des ateliers flamands. Et la raison en est peut-être assez simple. Nous avons montré naguère que la sculpture monumentale qui se faisait en Flandre au XIII[e] et au XIV[e] siècle était non seulement d'inspiration française, mais de facture française aussi, si bien qu'entre une statue d'Anvers ou de Tirlemont et un monument parisien, il n'y avait guère de différence appréciable; on peut croire que les arts mineurs avaient subi la même influence et que les ivoiriers flamands travaillaient, eux aussi, à la mode de Paris. Qu'ils aient donc fait des statuettes, des diptyques, des miroirs, il se peut; seulement, exécutés dans le style des produits parisiens, nous ne savons plus aujourd'hui les distinguer, et notre œil n'est pas capable de saisir la différence, s'il y en a une, entre les pièces exécutées dans leurs États pour un Louis de Male ou un Philippe le Hardi, et les ouvrages similaires que l'on faisait à Paris pour Charles V et la cour de France.

L'ALLEMAGNE. — Pour l'Allemagne, des érudits de grande valeur ont cru pouvoir, ces dernières années, lui constituer une école d'ivoiriers gothiques; le catalogue du musée de Berlin attribue à l'art allemand vingt ivoires et récemment, à la suite de l'exposition de Dusseldorf, le professeur Clemen donnait aux ateliers rhénans une importance toute nouvelle. Et certes, l'Allemagne avait possédé à l'époque romane, dans la région du Rhin notamment, des centres de fabrication d'ivoires singulièrement florissants qui, cent cinquante ou deux cents ans plus tard pouvaient subsister encore. Que la Vierge du XIII[e] siècle de Berlin (n° 120), soit allemande, saxonne même, comme le veut le catalogue, nous n'y contredisons point : son type assez particulier, avec sa bonhomie sérieuse et sa gravité un peu lourde, ne se rencontre guère dans l'art français, et rien ne s'oppose à ce qu'on y reconnaisse une œuvre germanique. Nous admettons volontiers aussi l'origine allemande de la Vierge du XIV[e] siècle (n° 157); elle fait partie d'un groupe aisé à déterminer, dont le trésor de la cathédrale de Munster en Westphalie et l'ancienne collection Spitzer entre autres (cat.

t. I, n° 109 attr. à l'Espagne) offrent des exemplaires très typiques. Il en va de même de divers ivoires du xve siècle, comme les curieux calices du même trésor de Munster, si profondément semblables aux sculptures en bois de cette région, et nous savons d'ailleurs qu'un ivoirier allemand, Johann Heinrich, était célèbre vers 1457 et travaillait en Italie. Toutes ces pièces sont très nettement caractérisées; au contraire, pour d'autres, nous ne pouvons comprendre ce qu'on y voit d'allemand, notamment les Vierges de Cologne (musée Wallraf-Richartz), de Munster (Musée épiscopal, rep. Clemen, *Ausstellung zu Düsseldorf* 1902, p. 10) et de Munich (rep. avec le retable peint où elle a été ajoutée, *Zeit. f. christ. Kunst*, 1905, p. 195). Sans doute nous n'en connaissons pas en France d'absolument identiques; il n'y en a, on le sait, que bien peu qui se copient trait pour trait; mais l'expression du visage, l'attitude, les draperies sont exactement celles que nous avons rencontrées chez nous dans tant d'ouvrages qui nous appartiennent évidemment, et nous ne découvrons pas ce qui, en l'absence de preuves documentaires, peut les faire passer pour évidemment allemandes.

Est-ce à dire que nous niions l'existence d'autres ateliers d'ivoiriers allemands que les quelques-uns que nous avons notés? Non point; mais ici encore nous croyons que les modes de Paris ont déterminé le style des tailleurs d'ivoire et que beaucoup de ceux d'Allemagne en étaient profondément influencés. Les archéologues allemands ont consacré, ces dernières années, des soins minutieux et des efforts considérables à démontrer la part qu'avait eue l'art français dans la formation de la sculpture germanique du xiiie siècle; ils n'ont guère porté leur attention sur le xive siècle, mais à ce moment le rayonnement de notre culture artistique n'a pas été moindre : la région du Rhin notamment en a été profondément touchée, et la sculpture monumentale fournirait aisément de nombreuses preuves de cette vérité. A Cologne, Sainte-Ursule, Sainte-Marie du Capitole et le musée; Xanten plus au nord, Oberwesel au sud, et, en Westphalie même, Schomberg et Herzebrock possèdent des Vierges ou d'autres statues dans le style français. Si les imagiers ont subi l'influence des modes de France, comment les ivoiriers y auraient-ils échappé? Ces petits objets étaient d'un transport singulièrement aisé et les ateliers n'avaient pas à s'ingénier pour trouver des modèles au goût du jour. Qu'ils aient ajouté à ces modèles, en les imitant, certains traits de leur façon, qu'ils en aient par exemple accentué le maniérisme, il est possible; seulement il ne paraît pas que ces traits aient pu encore être déterminés nettement, et comme le maniérisme est essentiel à l'art français du xive siècle et ne peut guère être poussé plus loin que dans certains monuments évidemment français, nous ne voyons pas qu'il soit possible de distinguer les imitations allemandes des originaux. Quand on aura établi sûrement que les rapports de la Vierge d'ivoire du musée épiscopal de

Munster sont plus étroits avec les monuments de la grande sculpture rhénane contemporaine qu'avec ceux de la sculpture française, et qu'on nous aura montré en quoi le maniérisme du diptyque du Louvre (n° 119, rep. Molinier, p. 201) diffère du maniérisme de tant de diptyques français (la Pâmoison de la Vierge y est identique à celle du grand diptyque de la Passion au musée de Dijon, n° 1331, dont nul ne conteste la nationalité française), nous les tiendrons alors pour allemands; mais il ne nous semble pas que l'on ait jusqu'ici suffisamment précisé ce qu'il y aurait d'allemand dans ces monuments pour que cette conviction soit établie.



Phot. [illegible]

Fig. 331. — Triptyque, ivoire anglais du milieu du XIV siècle.

(British Museum.)

L'ANGLETERRE. — Il semblerait que, pour l'Angleterre, dont la sculpture est si mal connue, l'obscurité dût être plus profonde encore; le hasard nous a conservé pourtant quelques pièces certainement anglaises qui forment un groupe très distinct et doivent nous éclairer sur le style des ivoires de ce pays. C'est un triptyque du British Museum (rep. dans Cust., p. 133) et un diptyque divisé entre le même musée (rep. Maskell, p. 104) et le Louvre (n° 122, rep. Molinier, p. 199), ornés de roses emblématiques et d'écus qui sont aux armes de Grandison, évêque d'Exeter (1327-1369). La manière en est fort différente de celle des ivoires français contemporains : avec leurs visages longs et graves, avec leurs architectures à accolades prématurées, si semblables à celles des cathédrales anglaises, ils sont très caractéristiques et l'on a pu justement rattacher aux mêmes ateliers un autre diptyque (coll. Salting, rep. Cat. Spitzer, n° 110, p. 61) de la Vierge et du Christ, en très haut relief sous des arcatures, dont l'esprit est analogue. Ces pièces sont de noble allure et donnent une très haute idée de l'art des ivoiriers gothiques d'Angleterre; seulement elles sont trois, tout bien calculé, et, comme les ivoires étaient nombreux dans les trésors des églises anglaises du moyen âge — les inventaires le prouvent, — on a prétendu leur

annexer toute une série d'œuvres dont le caractère anglais n'est, à notre sens, rien moins qu'évident. C'est Maskell qui, dans sa préface au Catalogue des ivoires du South-Kensington, a, l'un des premiers, essayé un départ, et grâce à lui, Vierges, volets de diptyques et plaquettes ont été baptisés anglais; toutefois nous avons en vain cherché les raisons qui ont déterminé le choix de l'auteur. La gravité du visage dans les statuettes et, dans les plaques, la présence de certaines rosaces appliquées aux moulures paraissent être à peu près les seules; mais les rosaces apparaissent dans quantité d'ivoires français, dans beaucoup de sculptures de pierre également, et quant à la gravité de l'expression, on accordera que nos Vierges ne sont pas toutes souriantes et coquettes : pourquoi les jolies statuettes de Kensington (201, 202, 204, 207-67) sont-elles anglaises? on trouverait en France leurs équivalents. Pourquoi le diptyque 267-71 et le 259-67? Leurs figures en très fort relief et l'isolement des personnages les uns des autres sont en effet rares dans les ivoires français; mais pourquoi seraient-ils anglais? pourquoi les valves de boîte à miroir figurant Huon de Bordeaux jouant aux échecs, n°s 225-67 et la Conversation galante du musée d'Oxford? Qu'y a-t-il de commun entre ces morceaux et le groupe aux armes de Grandison qui doit être la pierre de touche? M. É. Molinier a songé plus récemment à donner à l'Angleterre cette série de pièces à jour de l'extrême fin du xive siècle où nous avons vu, dans les costumes plus exactement observés des soldats assistant à la Passion, comme une sorte de tentative des ivoiriers français de prendre part au mouvement réaliste qui dès lors emportait la sculpture et la miniature; il y faudrait joindre alors le beau panneau du South-Kensington, avec le Christ entre saint Pierre et saint Paul (n°s 215-65, rep. dans Maskell, p. 45), et aussi la série des personnages en demi-relief provenant de retables de la Passion, que l'on a rapprochés un peu arbitrairement des figures des panneaux d'albâtre contemporains attribués aujourd'hui à l'Angleterre; mais ce sont là des hypothèses, et pour le moment nous ne pouvons tenir pour certainement anglais que le groupe des ivoires aux armes de l'évêque d'Exeter.

L'Espagne. — Il n'y a guère à insister sur l'Espagne, dont l'admirable école d'ivoiriers arabes ne paraît avoir eu aucune influence sur l'art gothique; pas un ivoire religieux du xiiie siècle ou du xive ne peut être sûrement attribué à un atelier espagnol, et si l'on a travaillé l'ivoire à ce moment dans les parties chrétiennes de la péninsule, ce qui est vraisemblable, la sculpture monumentale, qui est d'inspiration toute française, nous ferait croire que c'est dans le style français aussi qu'ont « besogné » les ivoiriers. Les quelques rares ivoires conservés encore en Espagne, les Vierges des cathédrales de Tolède et de Séville, celle du musée de Léon, les diptyques de l'Escurial et du musée de Madrid, l'Assaut du

Château d'Amour de la collection Escanciano, appartiennent à des séries françaises parfaitement déterminées.

L'ITALIE. — L'Italie au contraire a travaillé l'ivoire et surtout les matières analogues, telles que l'os ou la dent d'hippopotame, de façon absolument originale. L'atelier vénitien des Embriachi est bien connu, et rien de plus aisé que d'en distinguer les produits; pourtant, avant d'en venir à lui, il faut noter que des ivoires d'une singulière beauté et dont les modèles n'existent point ailleurs ont été faits en Italie dès le XIIIe siècle. Si le troussequin de selle du Louvre figurant des cavaliers combattant (n° 52, rep. Molinier, pl. XVIII) rappelle encore par les rinceaux de sa bordure l'art roman d'Espagne, évidemment connu en Sicile d'où le morceau paraît provenir, l'arçon figurant des Amazones du même musée (n° 59, rep. au Cat.) est parfaitement original et ne peut se comparer, par le sentiment antique qui l'anime, qu'aux œuvres de Niccolo Pisano. De même la Vierge du trésor de la cathédrale de Pise, attribuée à Giovanni Pisano, est tout à fait caractéristique de l'art de ce maître, et elle nous montre une fois de plus les liens qui unissent les tailleurs d'ivoire et les imagiers. En vérité, beaucoup de plaquettes médiocres, aux architectures gothiques mal comprises, ainsi que des crosses lourdes et sans grâce (coll. Salting et Basilewsky, n° 109 du cat. Darcel, etc.), paraissent être sorties d'ateliers industriels italiens du XIVe siècle, peut-être aussi des imitations d'ivoires français, difficilement reconnaissables aujourd'hui; aussi bien dès lors, et quoique le triptyque du Louvre (n° 141, rep. Molinier, pl. XXI) figurant des scènes de la vie de la Vierge et une série de plaques de coffrets avec des Triomphes (Louvre, n° 140, rep. au Cat.; coll. Carrand, rep. *les Arts*, août 1904, p. 21, et cath. de Gratz) prouvent que les ivoiriers italiens conservèrent jusqu'à la fin du XVe siècle toute leur habileté, la mode était ailleurs : l'atelier des Embriachi répandait au loin dans le monde ses triptyques, ses coffrets et ses miroirs en os.



Phot. Alinari.

Fig. 532. — La Vierge et l'Enfant, ivoire italien du commencement du XIVe siècle, attribué à G. Pisano.

(Trésor de la cathédrale de Pise.)

Que des pièces somptueuses et de grand effet soient sorties de cette officine, qu'un faiseur d'affaires d'origine génoise et apparenté à Florence avait établie à la fin du XIVe siècle à Venise, on ne saurait le nier : le grand retable de l'abbaye de Poissy commandé par le duc de Berri

(Louvre, n° 112), ceux de la Collection Pierpont-Morgan, provenant, dit-on, de l'abbaye de Cluny et de la Chartreuse de Pavie, les fragments de bahuts du même couvent aujourd'hui à la Casa Cagnola (Milan), le prouvent assez, sinon les deux retables du musée de Cluny qui auraient appartenu au duc de Bourgogne (n°s 1079 et 1080). Toutefois le procédé



Fig. 333. — Coffret, art italien de la fin du xive siècle (atelier des Embriachi).
(Musée du Louvre.)

même en usage dans l'atelier, l'emploi de ces petites plaquettes d'os convexes invariablement de la même taille et mises bout à bout, semble singulièrement monotone, et la beauté de la marqueterie dont elles sont chargées ne fait pas oublier la médiocrité des architectures ; de plus la matière, os ou dent d'hippopotame, est froide et ne permet guère de finesses ; enfin pour quelques morceaux soignés et où les figures de vraiment bon style et de noble dessin marquent un sentiment profond, combien ne sont que de faibles répliques où la beauté du travail et une grâce natu-

relle ne compensent pas, comme dans les ivoires français, l'absence d'invention! Rien de plus fatigant dans leur uniformité que ces triptyques à sujets religieux ou ces coffrets de mariage, bien qu'ils racontent parfois agréablement leurs histoires tirées d'Ovide ou des romans contemporains. Les selles d'apparat, d'un autre atelier vénitien sans doute, montrent des formes gracieuses, et le dessin des personnages, cavaliers et dames, paraît assez élégant, mais il est lourd aussi, et surtout il n'y a guère de bien à dire de ces innombrables coffrets, reliquaires ou triptyques, provenant d'ateliers soit piémontais, soit tyroliens, dit-on, dont les plaquettes de faible relief et violemment bariolées sur leur fond guilloché imitent grossièrement, pour la plupart, des gravures contemporaines; ils encombrent aujourd'hui musées et collections privées. Et pourtant toute l'Europe s'est éprise de ce style italien; les petites cours de culture récente, la Bohême et la Hongrie, n'ont pas été seules à s'en laisser séduire; la France aussi l'a admiré; Charles V et ses frères, les plus fins connaisseurs d'art de leur temps, ont voulu avoir de ces objets dans leur trésor, ils en ont distribué autour d'eux, et l'on a pu attribuer à cette mode des os italiens le commencement de la défaveur des ivoires français et de leur déclin. C'est beaucoup dire, et nous avons montré suffisamment que, dès avant la vogue des produits de l'atelier des Embriachi, nos ivoires s'acheminaient progressivement vers une décadence qui ne pouvait tarder à devenir irrémédiable; pourtant cette importation qui se poursuivit pendant tout le xve siècle a son importance, et l'on ne saurait n'en pas tenir compte, puisqu'elle entra pour une part dans le mouvement d'échanges artistiques entre les deux pays qui devait aboutir en France à la Renaissance.

BIBLIOGRAPHIE

Commerce et métier. — Heyd, *Histoire du commerce du Levant au moyen âge*, trad. Furcy Raynaud, Leipzig, 1886, 2 vol. in-8°; — Pigeonneau, *Histoire du commerce de la France*, t. I, Paris, 1885, in-8°. Bibliographie, p. 355; — de Lespinasse et Bonnardot, *Les métiers et corporations de la Ville de Paris*, xiiie *siècle*; *Le Livre des métiers d'Étienne Boileau*, Paris, 1879, in-4°; — Ouin Lacroix, *Histoire des anciennes corporations d'arts et métiers et des confréries religieuses de la capitale de la Normandie*, Rouen, 1850, in-8°.

Principaux inventaires; noms et prix. — Richard, *Mahaut comtesse d'Artois et de Bourgogne*, Paris, 1887, in-8°; — Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V* (Documents inédits), Paris, 1879, in-4°; — J. Guiffrey, *Inventaires de Jean, duc de Berry*, Paris, 1895-1896, 2 vol. in-8°; — Douet d'Arcq, *Comptes de l'Hôtel aux* xive *et* xve *siècles*, Paris, 1851, in-8° (Soc. Hist. de France); — Douet d'Arcq, *Nouveau recueil de comptes de l'argenterie des rois de France*, Paris, 1874, in-8° (Soc. Hist. de France); — Douet d'Arcq, *Choix de pièces du règne de Charles VI*, Paris, 1865, 2 vol. in-8° (Soc. Hist. de France); — Le comte de Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, 3 vol. in-8°, Paris, 1849-1852; — B. Prost, *Inventaires mobiliers des ducs de Bourgogne*, t. I (1363-1377) Paris, 1904, in-8°. — Dehaisnes, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*, Lille, 1886, in-4°; — Pinchart, Quelques artistes et quelques artisans de Tournai des xive, xve et xvie siècles (*Bull. de l'Académie royale de Belgique*, 3e série, t. IV, n° 12, 1882); — Voir beaucoup de mentions

d'ivoires aux Inventaires publiés par DE MÉLY ET BISHOP, *Bibliographie générale des inventaires imprimés*, Paris, 1892-1895, 3 vol. in-8°.

Ouvrages généraux. — ÉMILE MOLINIER, *Histoire générale des arts appliquées à l'Industrie : I. Les Ivoires*, Paris, s. d., in-4°; — ALFRED MASKELL, *Ivories*, Londres, 1905, in-8°; — A. M. CUST, The Ivory workers of the middle ages (*Handbook of the great Craftsmen*, Londres, 1902, in-16°); — RAYMOND KŒCHLIN, *Quelques ateliers d'ivoiriers français aux* XIII[e] *et* XIV[e] *siècles* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. II et 1906, t. I, 3 art.). — COURAJOD, Les origines de la Renaissance (t. II des *Leçons professées à l'École du Louvre*), Paris, 1901 (p. 65); — WILLIAM MASKELL, Ivories ancient and mediæval (*South Kensington Museum Art Handbooks*), Londres, s. d., in-8°; — LABARTE, *Histoire des arts industriels*, 2[e] éd., Paris, 1872, in-4°, t. I; — Sir DIGBY WYATT, *Notice of sculpture in ivory* (Arundel Society), Londres, 1856, in-4°; — VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, Paris, 1872-1875, in-8° (*passim*); — DE CHENNEVIÈRES, Notes d'un compilateur sur les sculpteurs et les sculptures en ivoire, Amiens, s. d., in-8° (Extrait de *la Picardie*, revue littéraire et scientifique); — ED. OLDFIELD, *A catalogue of select exemples ivory carvings from the second to the sixteenth century preserved in various collections* (Arundel Society), Londres, 1855, in-4°. — Reproductions dans : LENORMANT, *Trésor de numismatique et de glyptique, Recueil d'ornements*, 2 vol., in-fol. Paris, 1836-1839; — RIGOLLOT, *Histoire des arts du dessin* avec atlas, Paris, 1864, in-8°; — HEFNER-ALTENECK, *Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters*, Francfort-sur-le-Mein, 1879-1889, in-fol. (t. III et IV), etc.

Catalogues des musées. — J. O. WESTWOOD, *A descriptive catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Museum*, Londres, 1876, in-8°; — ÉMILE MOLINIER, *Musée national du Louvre. Catalogue des Ivoires*, Paris, s. d., in-8°; — COURAJOD ET MOLINIER, *Donation du baron Charles Davillier, Catalogue des objets exposés au musée du Louvre*, Paris, 1885, gr. in-8°; — *Kgl. Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen*, 2. Auflage. *Die Elfenbeinbildwerke*, Berlin, 1902, in-fol. (Album). Le texte de W. VÖGE publié sous le même titre, en 1900, in-8°; — *Description of the ivories ancient and mediaeval in the South Kensington Museum*, with a preface by WILLIAM MASKELL, Londres, 1872, in-8°; — *Gli ivori dei Musei profano e sacro della Biblioteca Vaticana*, publicati dal baron RIDOLFO KANZLER, Rome, 1903, in-fol.; — *Katalog des Bayrischen National Museums*, t. VI. *Das Mittelalter*. II. *Gothische Alterthümer der Baukunst und Bildnerei*, von D[r] HUGO GRAF, unter Mitwirkung von D[r] Hager und Jos. Al. Mayer, Munich, 1896, in-8°; — *Musées royaux des arts décoratifs et industriels* (de Bruxelles). *Catalogue des ivoires, des objets en nacre, en os gravé et en cire peinte*, par Joseph DESTRÉE, conservateur, Bruxelles, 1902, in-8°; — D[r] G. SCHAEFER, *Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des grossherzoglichen Museums zu Darmstadt in kunstgeschichtlicher Darstellung*, Darmstadt, 1878, in-8°; — BOCK, Das ungarische National Museum zu Pest, dans *Mitteilungen der K. K. Central Commission*, t. XII, p. 117 (1867); — Mgr VOISIN, Les ivoires du Musée Fauquet, dans *Bulletin de la Société historique de Tournai*, t. XIV, 1870; — *Catalogue sommaire des musées de la Ville de Lyon*, Lyon, s. d., in-8°; — *Führer durch das Kestner Museum*, Hanovre, 1904, in-8°; — PULSKY, *Catalogue of the Fejervary's ivories in the museum of Joseph Meyer* (Musée de Liverpool), Liverpool, 1856, in-8°; — DARCEL et BASILEWSKY, *Catalogue raisonné de la collection Basilewsky*, précédé d'un Essai sur les arts industriels du I[er] au VI[e] siècle, Paris, 1874, 2 vol., in-4° (Musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg). — *Collection Carrand*, aujourd'hui au Bargello, Rome, 1895, in-18. — GERSPACH, La collection Carrand (*Les Arts*, 1904, n° 32).

Catalogues illustrés d'Expositions. — *Exposition universelle de* 1900. *Catalogue illustré de l'Exposition rétrospective de l'art français des origines à* 1800, Paris, s. d., in-8°; — MOLINIER et MARCOU, *Exposition rétrospective de l'art français des origines à* 1800, Paris, s. d. in-fol.; — W. VÖGE, *die Mittelalterliche Bildwerke*, dans *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz*, Berlin, 1899, in-fol.; — G. SCHARF, *Notes on Sculpture*, dans *Art treasures of the United Kingdom from the Manchester Exhibition*, Londres, 1858, in-4°; — J.-B. GIRAUD, *Catalogue descriptif et raisonné des principaux objets d'art ayant figuré à l'Exposition rétrospective de Lyon en* 1877, Lyon, 1878, in-4°.

Catalogues et descriptions de collections privées. — G. MIGEON, La collection Martin Le Roy (*Les Arts*, 1902, n° 10); — *La collection Martin Leroy*, Catalogue raisonné publié sous la direction de J.-J. Marquet de Vasselot; 2[e] fascicule, *Les Ivoires*, par Raymond Kœchlin, Paris, 1906, in-fol.; — G. MIGEON, La collection Dutuit (*Les Arts*, 1902, n° 11); — F. MARCOU, La collection Dutuit, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1903; — J.-J. MARQUET DE VASSELOT, La collection Arconati-Visconti (*Les Arts*, 1903, n° 20); — P. LEPRIEUR, La collection Bossy (*Les Arts*, 1094, n° 35); — *La collection Spitzer*, I, *Les ivoires* par DARCEL, 1890, in-fol.; — *La collection Mannheim* (Catalogue par E. MOLINIER), Paris, 1898, in-4°; — *La collection du baron Oppenheim* (Cologne), par É. Molinier, Paris, 1904, in-4°; — *Die Sammlung Hainauer* (Berlin), par E. Bode, Berlin, 1897, in-4°.

Notes sur les pièces isolées. — Le Bâton Pastoral, dans CAHIER et MARTIN, *Mélanges d'archéologie*, t. IV; — A. LECLER, La Vierge ouvrante de Boubon (*Bull. Soc. arch. du Limousin*, t. XXXVI, 1888, in-8°; — AD. GOLDSCHMIDT, Drei Elfenbeinmadonnen, dans *Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe*, Hambourg, 1902, in-8°; — É. MOLINIER, La Descente de Croix, groupe en ivoire du XIIIe siècle conservé au Musée du Louvre, dans *Mémoires et monuments, Fondation Piot*, t. III, 1896; — R. DE LASTEYRIE, Vierge en ivoire de la collection Bligny, dans *Gazette archéologique*, 1884; — SEMPER, Eine besondere Gruppe Elfenbein Klappaltaerchen des XIV. Jahrhunderts, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1898; — SCHNÜTGEN, Gothisches Elfenbein Klappaltaerchen im South Kensington Museum, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1896; — SCHNÜTGEN, Elfenbeintriptychon des XIV. Jahr. im Privatbesitz zu Koeln, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1890; — BOCK, Klappaltaerchen (Pentaptychon) des XIV. Jahrhunderts (Halberstadt), dans *Mittheilungen der K. K. Central Commission*, t. XIII, 1868; — SAGLIO, Le triptyque de Saint-Sulpice du Tarn (*Mémoires et monuments Piot*), 1895; — E. LEFÈVRE-PONTALIS, Deux monuments du Musée de Vich (Espagne), dans *Société nationale des antiquaires de France, Centenaire, Recueil des mémoires*, Paris, s. d., in-4°; — R. KOECHLIN, Un triptyque d'ivoire du XIVe siècle à la bibliothèque d'Amiens, dans *Musées et monuments de France*, I, 1906. — É. MOLINIER, Diptyque d'ivoire du XIVe siècle au Musée de Lille, dans *Album archéologique des musées de Province*, Paris, 1890, in-4°; — É. MOLINIER, Notes sur l'Exposition de Madrid, dans *l'Art*, 1893, t. II, p. 13; — SCHNÜTGEN, Die Kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. Französisches Elfenbeindiptychon im Bischöfflichen Museum zu Münster, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1902; — J. DE LAHONDÈS, Note sur un diptyque d'ivoire du XIVe siècle, dans *Bull. de la Soc. des Antiquaires du Midi*, 1901 (p. 324); — CH. ROBERT, Un diptyque d'ivoire du XIVe siècle (*Revue hist. et arch. du Maine*, t. VIII, 1880); — MONTAIGLON, Note sur un ivoire représentant les litanies de la Vierge (*Bull. archéologique*, 1885, p. 115); — H. BROCARD, L'Annonciation du Musée de Langres, *Bull. de la Soc. hist. et arch. de Langres*, t. IV, 1900.

Ivoires civils. — Explication de quelques bas-reliefs et ivoires, dans *Histoire de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, Paris, 1753, t. XVIII, in-4°; — Dr ANTONIEWICZ, Ikonographisches zu Chrestien de Troyes, dans *Vollmöller's Romanische Forschungen*, t. V, Erlangen, 1890; — O.-M. DALTON, Two Mediæval Caskets with subjects from Romance, dans *The Burlington Magazine*, June, 1904; — BOCK, *Das Heilige Köln* (nos 27 et 27 a), Leipzig, 1858, in-8°: — THOMAS WRIGHT, *Remarks on an ivory Casket of the beginning of the fourteenth century*. Read at the congress of the British archaeological association at Chester on August 1849 (tirage à part). — *La châtelaine de Vergi*, publié par L. Brandin et traduit en anglais par A. Kemp-Walsh, Paris et Londres, 1903, in-12.

Ivoires étrangers. — Allemands : PAUL CLEMEN, *Die Rheinische und die Westfälische Kunst auf der Kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902*, Leipzig, 1903, in-fol.; — Anglais : C. H. READ, Note sur un miroir du British Museum, *Proceedings of the Society of antiquaries of London*, XIX, 44; — Italiens : L. JUSTI, Giovanni Pisano, dans *Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen*, 1903, p. 263; — SUPINO, *Arte Pisana*, Florence, 1904, in-4°; — VENTURI, *Storia dell' arte italiana* (t. IV), Milan, 1905, in-8°; — J. VON SCHLOSSER, Die Werkstatt der Embriachi in Venedig, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des alt. Kaiserhauses* (Vienne), t. XX, 1899 (voir en tête de l'article la bibliographie spéciale); — SEMPER, Über ein italienisches Beintriptychon des XIV. Jahrhunderts im Ferdinandeum und diesem verwandte Kunstwerke, dans *Zeitschrift des Ferdinandeums*, III. Folge, 40. Heft, Innsprück, 1896; — MOLINIER, Notes sur quelques selles de fabrication italienne, dans *l'Art*, 1883, t. XXXIV, p. 29; — E. VON SCHLOSSER, Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters, dans *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des alt. Kaiserhauses*, t. XV, Wien, 1894.

Falsifications. — SPIELMANN, Art Forgeries (Ivories) dans *The Magazine of art*, 1903; — PAUL EUDEL, *Le Truquage*, Paris, 1905, in-12°.

Principaux catalogues de ventes où figurent des ivoires : — ***Paris.*** — Debruge-Dumesnil (par Labarte), (1847); Soltykoff (1861); Vaisse (1885); Stein (1886); Odiot (1889); Spitzer (1890); E. V. (1893); Gavet (1897); Desmottes (1900); Antokolsky (1905); de Bryas (1905); Schiff (1905); Boy (1905); Schewitch (1906).

Londres. — Magniac (1892); Bateman (1893); Heckscher (1898); Carmichael (1902).

Italie. — Castellani (1884); Possenti (1879).

Allemagne. — Paul (1882, Cologne); Thewalt (1903, Cologne); Hefner-Alteneck (1903, Munich); Junck (1903, Berlin); Bourgeois (1904, Cologne).

Autriche. — Herman Sax (1893, Vienne).

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

par ANDRÉ MICHEL

LIVRE III

FORMATION ET EXPANSION DE L'ART GOTHIQUE

CHAPITRE I

L'ARCHITECTURE GOTHIQUE DU XIII[e] SIÈCLE

par CAMILLE ENLART

I

FRANCE

II

III

ALLEMAGNE

IV

SCANDINAVIE

CHAPITRE III

LES MINIATURES. — LES VITRAUX. — LA PEINTURE MURALE

par Arthur Haseloff, Emile Mâle, Conrad de Mandach, Émile Bertaux

I

LA MINIATURE DANS LES PAYS CISALPINS DEPUIS LE COMMENCEMENT DU XIIIe JUSQU'AU MILIEU DU XIVe SIÈCLE

II

LA PEINTURE SUR VERRE ET LA PEINTURE MURALE

LA PEINTURE SUR VERRE EN FRANCE

LA PEINTURE SUR VERRE EN SUISSE

CHAPITRE IV

LA PEINTURE ITALIENNE AVANT GIOTTO

par ANDRÉ PÉRATÉ

CHAPITRE V

LES IVOIRES GOTHIQUES

par RAYMOND KOECHLIN

TABLE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

TABLE DES PLANCHES

HORS TEXTE

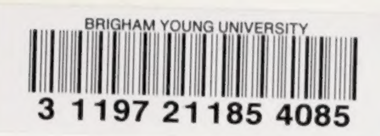
ERRATA

au tome II (première partie)

Page 92, légende de la gravure, au lieu de : *Fig.* 63, lire : *Fig.* 66.

Page 185, légende de la gravure, au lieu de : *Arts libéraux et basiliaire* (*soubassement de la cathédrale de Flers*), lire : *Arts libéraux et bestiaire* (*soubassement de la cathédrale de Sens*).

54 569. — Imprimerie Lahure, 9, rue de Fleurus, à Paris.


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21185 4085